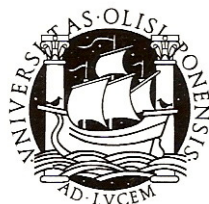


UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



ANTÓNIO PINHEIRO:
SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS

LUÍS GAMEIRO

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



ANTÓNIO PINHEIRO:
SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS

LUÍS GAMEIRO

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria Helena Serôdio
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

2011

RESUMO

Pretende-se defender que António Pinheiro é, no Teatro Português do século XX, um nome incontornável. É António Pinheiro quem, apoiado nas ideias positivistas que Teófilo Braga introduz em Portugal, inicia o sindicalismo na classe teatral. Como fundador de três associações de defesa dos artistas, entre 1902 e 1918, enfrenta os poderes instituídos no mundo do Teatro, nomeadamente os empresários.

É também António Pinheiro que reformula o ensino de Teatro no país. Ao organizar um curso no âmbito dos estatutos da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, acaba por dar ao ensino a sua primeira experiência consistente, na qual o decretado curso da Escola da Arte de Representar se fundamenta. Nomeado Professor de Estética e Plástica Teatral, desenvolve estudos e observações em torno da anatomia e da fisionomia, contribuindo com estes para a formação artística em mímica e pantomima, que defende como pilares da arte de representar.

António Pinheiro lidera duas tentativas para reformar o Teatro nacional D. Maria II [Garrett], na alvorada e no ocaso da 1ª República, que o Tesouro não permitiu implementar. Todavia, neste palco, como actor e como encenador, procura a elevação moral e artística do Teatro Português, carregando consigo a distinção de brilhantes trabalhos em organizações tão importantes como a Companhia Rosas & Brasão e o Teatro Livre. A iniciação artística da Companhia Rey Colaço Robles Monteiro completa a incontestabilidade do significado da obra de António Pinheiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Encenação

Estética

Ensino

República

Sindicalismo

ABSTRACT

The aim is to sustain That António Pinheiro is, in the portuguese theater of the twentieth century, Teatro Português do século XX, an unavoidable name. It is António Pinheiro who, based on the positivist ideas brought to Portugal by Teófilo Braga, starts unionism in theater. As the founder of three associations on behalf of artistas aid, between 1902 and 1918, he fights against the main powers in the world of theater, namely the theaters' employers.

It is also António Pinheiro who reforms the theater teaching in the country. By establishing a course inside Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, he gives teaching the first consistent experience, in which the decreed course of Escola da Arte de Representar sustains its arguments. Comissioned as professor aesthetics, he develops observations and studies around anatomy and physiognomy. With those, he helps students in mimicry and pantomime, disciplines he claims as the pillars of performing.

António Pinheiro leads two attempts to reform the Teatro Nacional D. Maria II [Garrett], in the beginning and in the end of the republican regime, That Treasury did not allow implementing. Nevertheless, on this stage, as actor and director, he seeks to take portuguese theater to moral and artistic high-profile, carrying with him distinguished and brilliant works in important companies such as Companhia Rosas & Brásão and Teatro Livre. The artistic leadership on the start of Companhia Rey Colaço Robles Monteiro complete the indisputability of meaning of the dids of António Pinheiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Direction

Aesthetics

Teaching

Republic

Unionism

AGRADECIMENTOS

Para o desenvolvimento deste trabalho contribuíram, para além da preciosa ajuda de documentos e obras consultadas, um certo número de pessoas, sem as quais não seria possível chegar a bom porto. Deste modo, tornam-se exigíveis certas referências, agradecendo em primeiro lugar à Professora Doutora Maria João Brilhante, pela sugestão a este seu aluno, anos atrás, de uma dissertação sobre António Pinheiro. D. Maria José Furtado, neta de António Pinheiro, pela generosidade e simpatia com que acolheu esta investigação e o seu autor. Sofia Patrão e Guida Bruno da biblioteca do Museu Nacional de Teatro, Luísa marques da biblioteca da escola Superior de Teatro e Cinema, Fernanda Bastos da biblioteca do teatro nacional D. Maria II, pelo precioso e imprescindível apoio no acesso a documentação. Família Andrade, pela generosidade com que permitiu o acesso ao seu arquivo fotográfico. Professora Doutora Maria João Almeida, responsável pelo Seminário de Orientação, em cujas sessões transmitiu confiança no resultado da investigação, que seria indubitavelmente diferente sem o seu apoio. Finalmente, um agradecimento especial à Professora Doutora Maria Helena Serôdio, Orientadora desta dissertação, pois sem o seu entusiástico apoio, alento e simpatia não se realizaria este trabalho.

Luís Gameiro, Setembro 2011

A António Pinheiro

ÍNDICE

Introdução.....	8
1.Esboço Biográfico.....	9
2.ASSOCIATIVISMO.....	10
2.1.Origens Filosóficas e Recepção em Portugal.....	11
2.2.Associativismo em Portugal.....	13
2.3.O Associativismo Segundo António Pinheiro.....	14
2.4.Montepio dos Actores Portugueses.....	18
2.5.Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia.....	20
2.6. Mausoléu dos Artistas Dramáticos.....	24
2.7.Associação de Classe dos Artistas Dramáticos.....	26
2.8.Casa Gil Vicente.....	32
2.9. Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.....	34
3.ENSINO.....	37
3.1.Triunfo do Liberalismo.....	39
3.2.Romantismo.....	40
3.3.Reformas no Ensino.....	41
3.4.Almeida Garrett e o Conservatório.....	42
3.5.Conservatório Geral de Arte Dramática.....	45
3.6.Escola da Arte de Representar.....	49
3.7.Estética e Plástica Teatral.....	56
3.8.Matérias Publicadas.....	62
4.TEATRO NACIONAL D. MARIA II.....	64
4.1.Teatros de Lisboa.....	65
4.2.Teatro da Rua dos Condes.....	67
4.3.Teatro do Salitre.....	68
4.4.Rivalidade.....	69
4.5.Teatro Nacional.....	70
4.6.República e Teatro Nacional.....	75
4.7.Comissão de Inquérito de 1911.....	77
4.8.Projecto de Reforma do Teatro Nacional.....	81
4.9.Reforma de 1926.....	86

5.PRÁTICA TEATRAL.....	91
5.1.Amador Dramático.....	92
5.2.Teatro Mambembe.....	95
5.3.Companhia Rosas & Brasão.....	100
5.4.António Pinheiro – Actor.....	105
5.5.António Pinheiro – Encenador	113
5.6.Teatro Livre.....	116
5.7.Societário do Teatro Nacional.....	120
5.8.Companhia Rey Colaço Robles Monteiro.....	124
Conclusão.....	128
Bibliografia.....	131
Sitiografia.....	138
Apêndices.....	139
Anexos.....	147

INTRODUÇÃO

O Teatro Português é, nos anos da viragem do século XIX para o século XX, lugar de mudança de paradigma, por força do que então ocorre no país. São os anos do canto do cisne da Monarquia que, no século XX, não vai além dos dez anos, e do advento da 1ª República que viverá dezasseis primaveras.

Contudo, não se pode circunscrever a Portugal os fenómenos a que o mundo teatral lusitano assiste. O Positivismo de Auguste Comte surge no país, a doutrina realista obriga à convulsão romântica, um processo de mutação está em curso. Neste processo, que ocorre mediante a miscigenação de tendências, sobressaem agentes que defendem ideias novas, com modos inovadores de pensar o Teatro e de fazer Teatro.

António Pinheiro posiciona-se como um desses agentes de mudança, mediante quatro vectores fundamentais de intervenção. Além da própria produção de teatro, como actor e depois também como encenador, Pinheiro debruça-se sobre a defesa dos direitos dos artistas. Surge como defensor de um curso de Teatro inovador em Portugal, ao mesmo tempo que passa pela situação de professor durante quase três décadas. Desempenha, igualmente, um papel importante na defesa de um Teatro Nacional de elevada qualidade moral e artística.

Que motivos levam o actor António Pinheiro a pensar o Teatro Português, empenhando-se na sua renovação? Que novas ideias traz consigo e de onde surgem essas mesmas ideias? É António Pinheiro um arauto português do Realismo e das ideias que este movimento transporta consigo? E, mais importante, que tipo de mudanças tem o ensejo de alcançar para a arte teatral portuguesa?

1.ESBOÇO BIOGRÁFICO

No dia 21 de Dezembro de 1867 nasce António José Pinheiro, na Rua do Rego da cidade de Tavira. Filho de um sapateiro, cedo parte na companhia dos pais para Lisboa, cidade onde vive desde os cinco anos. Na capital inicia um percurso de estudos que o levam à Escola Politécnica, com o objectivo de concluir o curso de Medicina.

É contudo o Teatro, cujo ensino começa a frequentar em paralelo com a Medicina, a verdadeira vocação de António Pinheiro. Amador desde cedo, filho e neto de amadores de teatro, estreia-se em 1886 no Teatro Ginásio em *Nobres e Plebeus*. Participa e forma companhias ambulantes que actuam pelo país, bem como toma parte em iniciativas congéneres nos estados brasileiros de São Paulo e do Rio de Janeiro. Notabiliza-se na Companhia Rosas & Brasão no ano de 1900 em *Viriato Trágico*.

Defensor acérrimo dos direitos dos artistas de teatro, funda em 1902 a Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia, bem como a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, em 1908, à qual preside até à sua liquidação. Em 1917 é mentor e redactor dos estatutos da Associação de Classe dos trabalhadores de Teatro, de que se torna Presidente Honorário.

No seio da segunda destas instituições, defende a profunda reforma do ensino de teatro, a qual tem lugar em 1911, pela iniciativa do Governo Provisório da República, que legisla com base nas ideias defendidas por António Pinheiro. No curso de teatro do Conservatório é professor de Estética e Plástica Teatral de 1911 a 1939.

Toma parte em duas propostas de reforma para o Teatro Nacional D. Maria II, do qual é actor e encenador a partir de 1911 e durante três anos. Volta algumas vezes a este palco, onde se despede da actuação em 1933, com *D. Sebastião*, pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro, a qual deve parte do seu prestígio a António Pinheiro.

Durante a primeira metade dos anos vinte, representa em vários filmes produzidos pela Invicta Film, assinando por vezes a realização a direcção de actores.

Em 1939 é condecorado com a Comenda da Ordem de Sant'Iago da Espada. Em 1942 é homenageado na sua cidade de origem, ao ser descerrada uma placa alusiva à sua pessoa no teatro Popular. Após o seu falecimento, a 2 de Março de 1943, esta casa de espectáculos passa a designar-se Teatro António Pinheiro. Está presente na toponímia de Tavira e do Concelho de Oeiras, onde residia.

Com um importante contributo ao teatro português para o século XX, António Pinheiro deixou publicadas as obras *Theatro Portuguez, Estética e Plástica Teatral* e *A Figuração no Teatro Como Meio de Educação Social*. Deixou, igualmente publicadas, três obras autobiográficas: *Ossos do Ofício...*, *Coisas da Vida...* e *Contos Largos...* São dois os trabalhos que deixou inéditos, os quais estão, infelizmente, desaparecidos: *Elucidário de Gil Vicente* e *Ferro Velho*, no qual compilava todos os seus artigos espalhados por variadíssimas publicações periódicas.

2.ASSOCIATIVISMO

Na temporada de 1901-1902, o actor António Pinheiro tem não só um lugar de destaque entre o elenco que compõe a Companhia Rosas & Brazão¹; tem também, e segundo a mesma fonte, a responsabilidade de se iniciar como director de cena auxiliar de José António Moniz, depois como ensaiador.

Mas é principalmente – pois é a temática que nos ocupa no decorrer do actual capítulo – a época em que Pinheiro se lança na organização associativa, iniciando de acordo com a sua própria expressão, os seus “pruridos associativos”. Funda a Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia a 29 de Outubro de 1902, isto é, no início da época seguinte, com o fito de “levantar o nível moral, artístico e material da classe” (PINHEIRO 1929: 70).

Ideia louvável para uns e condenável para outros, não obstante ser o período da sua carreira em que se despoleta uma irreversível notoriedade crescente, é uma iniciativa que está longe de ter nascido *ex-nihilo*. O Associativismo é uma realidade que entrara em Portugal através de outras actividades e sectores ou, citando Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos, a iniciativa de António Pinheiro estava “acompanhando movimentações similares” (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 76).

De todo o modo, é indispensável salientar que a fundação desta Caixa de Socorros, a qual abrangia apenas e só os artistas daquela casa de espectáculos (PINHEIRO, 1909: 47), não é a primeira associação que pretende defender os interesses dos artistas de teatro. Usamos o verbo pretender de forma propositada pois, e como se

¹ Sublinhamos que nesta altura, a Companhia trabalha no Teatro D. Amélia.

verá, nem sempre as instituições concorrem para a real defesa dos interesses dos seus associados.

Em 1860 fundara-se a Caixa de Socorros Dramáticos por decreto de 4 de Outubro. Teve um início enérgico mas não continuado. Morreria o grémio, “se não fossem os esforços tenazes de três ou quatro dos seus membros, que tentaram e conseguiram arrancá-lo da morte certa e inevitável, que lhe estava prognosticada” (PINHEIRO 1909: 42). A associação foi assim reestruturada, crismando-se em Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses, com alvará régio de 29 de Março de 1894.

Deste modo, ao tempo em que é fundada a Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia – 1902 – os artistas de teatro apenas podem contar com o Montepio. Contudo, e socorrendo-nos da opinião de Pinheiro que cremos reflectida, os artistas têm razão em entender que o Montepio não corresponde às exigências da classe. (PINHEIRO, 1909: 43). Se, por um lado, estão longe de perfeitos os estatutos, por outro lado, o artista acusa a sua própria classe de ser alheada do associativismo (cerca de 70 sócios tem o Montepio), ao mesmo tempo que descreve as virtudes e vantagens deste.

Neste ponto é exigível uma suspensão do caso António Pinheiro, para procurar perceber de onde vêm as suas ideias associativistas. Não o faremos porém, antes de salientar o seu pensamento, ao fundar a Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia:

Porque não instituem os artistas dos demais teatros caixas congéneres, com os seus recursos próprios e particulares? Não seria este, o caminho traçado, para, mais tarde, todas essas instituições de carácter particular, reunindo-se em uma só, depois de estudadas perfeitamente as suas bases e desobstruídos todos os obstáculos e entraves, surgir uma associação colectiva, próspera, fecunda e sólida, com recursos morais e fontes de receita completamente organizadas e estabelecidas? Era este o pensamento do fundador da Caixa de Socorros do D. Amélia. Propunha-se ele [Pinheiro] a ir a cada teatro, *de per si*, lançar a semente para a sua germinação [...]. (PINHEIRO 1909: 48)

2.1.Origens Filosóficas e Recepção em Portugal

Após a Revolução Francesa e mais tarde completada a queda de Napoleão Bonaparte, Auguste Comte definia o Positivismo, desenvolvido depois pelos seus discípulos. Se aceitarmos que está consumada, dizia, a eliminação da sociedade absolutista e católica, então novos tipos de Fé – fundamental à existência humana – têm que vingar. A resposta seria, segundo Comte, uma fé inabalável e espontânea que se

revela nas ideias da competente autoridade, sem que as mesmas tenham que ser demonstradas. O pensador sugeria a governação da humanidade pelos sábios, com base na ciência moderna, aquela que, segundo ele, mais probabilidades teria para suscitar tal género de fé.

Esta religião da humanidade substitui Deus, e é assim apresentada por quem mais contribui para o bem-estar comum. Isto é, o altruísmo prevalece sobre o egoísmo. Estamos perante a sujeição do indivíduo à comunidade, conceito que Comte entende ser possível desenvolver a partir da ideia de Pátria.

Em Portugal, depois de um período de crescimento, possível porque de acalmia política nos anos 50 e 60 do século XIX, o aumento de desemprego na indústria e as fracas colheitas agrícolas, frutos de políticas de desenvolvimento (MÓNICA 1984: 19), dão lugar a um período de crise.

Neste período, à ditadura do Duque de Saldanha sucede o governo de Sá da Bandeira, o qual proíbe em 1871 as Conferências do Casino, lugar fundamental de reflexão sobre o Portugal político, cultural e social. Levadas a efeito pela chamada Geração de 70, vem na sequência da *Questão do Bom Senso e do Bom Gosto*, na qual Antero de Quental responde a dúvidas sobre os valores de novas ideias culturais e artísticas, levantadas por Castilho.

De entre outros seguidores das ideias de Quental destaca-se Teófilo Braga. Este é fervoroso continuador das ideias de Comte, difundidas em Portugal nos finais da década anterior. Se o conceito de Pátria, segundo Comte, era indispensável para uma ideia global e colectiva de Humanidade, Braga protagoniza um cabal exemplo das ideias do primeiro.

Em 1880 planifica as comemorações do Centenário de Camões, momento de manifestação patriótica que dez anos depois seria repetido com a questão do Ultimato Britânico. Neste centenário, tem lugar a experimentação patriótica, a partir de uma tese já não de Comte, mas de Teófilo Braga. Isto é, o Sentimento é fundamental à transformação social desejada, apelando-se assim à Solidariedade. Se na modernidade o Altar dá lugar ao Intelecto, para fomentar a veneração deste último, motor coordenador da sociedade humana, Teófilo estrutura três vectores de intervenção: exposições industriais, congressos e comemorações.

As exposições industriais demonstram o enriquecimento colectivo (da Pátria) e não o individual. Os congressos constituem o palco onde os sábios afirmam o poder,

não espiritual mas sim científico. Finalmente as comemorações, celebram a memória daqueles que antes contribuíram para uma evolução mental (RAMOS 2001: 68).

Quando as Comemorações Camonianas dão conta de 40.000 populares nas ruas a favor da nação e contra os ataques ao Império (MÓNICA 1984: 21), assiste-se à confirmação das correctas teses de Teófilo Braga. O Ultimato Britânico ainda vem à distância de perto de uma década, mas o Tratado de Lourenço Marques ameaçava violentar a soberania (em África) da nação².

Em 1882, posteriormente às Comemorações Camonianas, organiza-se um congresso de associações portuguesas em Lisboa, no dia 10 de Junho. Em sessão inaugural, Teófilo Braga justifica o congresso, considerando-o como o resultado de uma “poderosa concentração do sentimento de um povo que revive” (RAMOS 2001: 78).

Que associações eram estas? Por um lado, consistiam em instituições pensadas como utilitárias, garantias de segurança de socorros mútuos ou montepios, mas eram também, por outro lado, concebidas de modo a procurar converter indivíduos e um povo em parte da humanidade, num efeito de “matrioskas” russas: da família à Sociedade de Socorros Mútuos e desta à Nação, culminando na Humanidade (RAMOS 2001: 79).

2.2.Associativismo em Portugal

Em Portugal é em 1836 que no plano constitucional – por resposta à constituição de 1822 – se reconhece o direito à livre associação. Mas o Associativismo moderno só é possível com as revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX, estando nele implícita a ideologia liberal e os conceitos de Cidadania e de Nação. O seu processo de maturação, segundo João Freire, é constituído por três etapas fundamentais (FREIRE, 2006: 18).

A etapa do liberalismo individualista tende a confundir erradamente a associação com a ordem monárquica do Antigo Regime, defendendo a liberdade individual.

Numa segunda etapa, não só se reconhece que a associação não nega os princípios liberais, como também contribui particularmente para o progresso e incremento da vida social.

A terceira e última etapa desenvolve-se ao longo da segunda metade do século XIX. As ideias políticas emergentes interessam-se por aproveitar o potencial do universo associativo, não por razões ideológicas, mas sim utilizando a associação como

² Segundo o Tratado de Lourenço Marques, as tropas inglesas poderiam atravessar e policiar terras e águas portuguesas. O escândalo e as reacções nacionalistas contra a Inglaterra forçavam a demissão do governo de Braancamp e o adiamento do Tratado.

ferramenta para canalizar ideias. Isto é, a mobilização dos trabalhadores, a prática de ações políticas através desses trabalhadores e das suas associações, e a consequente difusão de referentes culturais e ideológicos.

D. Carlos, coroado em finais de 1889, é rapidamente confrontado com o Ultimato Britânico de Janeiro de 1890 e, um ano depois, com a revolta republicana do Porto de 31 de Janeiro. A fragilidade da monarquia é notória e produz-se legislação que visa o trabalho e também o associativismo³.

Por este decreto, a formação de associações operárias com direitos estritamente profissionais ficou autorizada, carecendo os seus dirigentes de aprovação governamental. Deste modo foi dado um passo decisivo que rompeu com a indefinição da legalidade das associações operárias no Código Civil de 1867, as quais até então, segundo João Freire, tendiam a ser organizadas mediante o modelo das corporações de ofícios e das suas irmandades.

2.3.O Associativismo Segundo António Pinheiro

Tornemos a António Pinheiro, procurando perceber como as ideias associativas que defende se enquadram no contexto do seu tempo.

Na sua obra *Theatro Portuguez*, Pinheiro tece várias considerações sobre a “Associação”, que considera estar alicerçada na solidariedade e na fraternidade, e que tem ela própria uma “irradiação dos seus benefícios morais e materiais” (PINHEIRO, 1909: 34).

Vimos que em 1882 se revelaram em Lisboa várias associações mutualistas que terão contribuído para a conversão do indivíduo, tornando-o parte integrante da humanidade num processo sustentado pelo patriotismo.

Podemos então entender o que Pinheiro procura afirmar quando vê a dicotomia solidariedade / fraternidade como sustentáculo da Associação. Só o indivíduo solidário com o seu próximo e fraterno com o seu igual torna possível a existência da Associação, concorrendo esta para o apoio material (bem-estar) de todos. Ao mesmo tempo, a Associação vai beneficiar moralmente o associado, indivíduo que se torna um ser social que, sujeitando-se à comunidade, atinge a perfeição humana.

³ Decreto de 9 de Maio de 1891. Até 1932 – entre o decreto e as vésperas do Estado Novo – a constituição de associações tem uma intensidade singular, fenómeno que não estará alheio aos princípios de Liberdade e Igualdade, que os doutrinários tanto enfatizaram (FREIRE, 2006: 20).

Teófilo Braga afirmou, no congresso de associações, que considerava esse congresso uma “poderosa concentração de um povo que revive”. Este reviver entende-se como renovação pelo espírito patriótico, o qual, recordamos, é indispensável a uma ideia de humanidade segundo Auguste Comte.

Pinheiro segue esta linha ao afirmar que é da “fraternidade humana” que surge o dever “imperioso e fatal” do homem de se associar com os seus semelhantes, cooperando para que desígnios e destinos sejam os mesmos para todos.

Em consonância com a figuração das associações como “matrioskas” russas referida por Rui Ramos (família, associação, nação, humanidade), António Pinheiro responde com a seguinte afirmação:

Para que as virtudes públicas possam ser agrupadas em um só tronco, como virtudes individuais, para que o elo, que as reúne, seja uno e indivisível, para que o desenvolvimento de uma seja a sequência natural e concomitante da outra, é preciso que o sentimento complexo do dever colectivo, seja a mola real da consciência comum. (PINHEIRO 1909: 35)

“É preciso socorrer antes de ser socorrido.” A frase toma-a António Pinheiro emprestada ao Barão Isidore Taylor, que a proferiu em 1840⁴, e reflecte a precedência do colectivo sobre o individual.

Deste modo, António Pinheiro revela-se um herdeiro, para a classe teatral portuguesa, das ideias positivistas de Auguste Comte adaptadas à realidade portuguesa por Teófilo Braga.

Quanto ao actor, afirma que a “caridade bem ordenada começa por nós”, referindo-se à fundação da Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia, a 29 de Outubro de 1902 (PINHEIRO 1909: 70). A afirmação, que uma vez mais é consonante com a ideia do dever individual para o bem colectivo, reflecte também, como atrás referimos, a intenção de um processo de contaminação destes ideais a outros teatros. Dessa forma e segundo a ideia de Pinheiro, não se estaria já perante associações “individuais”, mas sim perante uma associação de toda a “nação” do teatro português, que a partir da acção individual germinaria.

⁴ O Barão Isidore Justin Séverin Taylor (1789-1879), que foi Comissário Real do Teatro Francês entre 1825 e 1830 e entre 1831 e 1838, funda em 1840 a Associação de Socorros Mútuos dos Artistas Dramáticos Franceses. Na sua circular, escreve: “É preciso socorrer antes de ser socorrido. Só por este preço é que o socorro honra quem o dá e quem o recebe” (PINHEIRO 1909: 46).

Mas seria acção individual enquanto iniciativa emergente no seio de um único teatro. E ainda acção individual também, por se propor o próprio Pinheiro a ser a voz que lançaria a semente associativa noutras casas de espectáculos (PINHEIRO 1909: 48).

Através da Associação, do lugar de “perfeita comunhão de ideais e em mútuo convívio amistoso e fraternal” poderia o artista português trocar impressões, fazer valer direitos, reconhecer deveres. As “ vaidades balofas ” de que fala António Pinheiro seriam erradicadas (PINHEIRO, 1909: 28), contribuindo a Associação para a elevação do Teatro, pois o Associativismo é, para Pinheiro, parte programática da regeneração do Teatro Português:

Não será tempo de recorrerem aos seus colegas [...] deixando de ser máscaras para serem homens, e realizar assim uma obra de regeneração teatral, com a qual ganhariam a arte, a literatura e o teatro português? Sim! (PINHEIRO 1909: 29)

Este “Sim!” manifesto de António Pinheiro em favor da Associação da classe, é resultado de um trabalho de reflexão que o actor produzira anteriormente e que se sustenta também sobre aspectos negativos da profissão. São questões que têm eco a partir do seu próprio desempenho enquanto artista de palco, e também auscultadas no seio da sua classe, podendo-se dividir em dois tipos de sinais: os sinais que provêm da atitude de boa parte dos colegas de profissão, e as que têm origem nas empresas e administradores dos teatros.

No que respeita ao primeiro tipo, segundo nos diz António Pinheiro, o artista português é individualista o suficiente para estar desatento ao quanto a camaradagem entre colegas é essencial ao desempenho de todos e ao bem-estar comum. O artista que se enquadra neste tipo de atitude não entende tais factos como “parte integrante e essencial do seu *Eu* artístico” (PINHEIRO 1909: 36). Contudo, como esta educação profissional é o reflexo perfeito e acabado da educação cívica da “anquilosada sociedade”, este é um fenómeno transversal a toda a sociedade, estando longe de ser uma questão reservada à classe artística.

A deformação e depauperação inerentes a vícios que vão do egoísmo à maledicência, da vaidade ao indiferentismo, são provocados por falta de esperança e confiança no socorro mútuo, e sobretudo por falta de fé nos princípios associativos, isto é, como diria Auguste Comte, falta de fé na Humanidade, que nos tempos modernos se substitui a Deus.

De acordo com estas ideias, o artista português reconhece como espírito associativo o direito a “dizer mal dos colegas” tanto do ponto de vista artístico como da perspectiva particular (PINHEIRO 1909: 38). Segundo esta ideia, um grupo bem unido, forte, animado e coeso, significaria a exploração dos “pequeninos escândalos” e as “misérias humanas”.

No que respeita ao grupo do segundo tipo de sinais, aqueles que recaem sobre actos e decisões das empresas, António Pinheiro constata os aspectos que partem desde logo da elaboração dos contratos. As “escrituras teatrais” tendem a baixar a sua duração. Representavam anteriormente dez meses de trabalho, e foram sendo reduzidas progressivamente, pelo que uma temporada chega a ser de apenas sete meses de duração. Situação negativa, uma vez que menos meses de contrato representam a redução do ordenado em vários meses, sem que o valor do seu vencimento reflecta qualquer compensação (PINHEIRO 1909: 19).

Esta situação agrava-se, uma vez que as empresas forçam o artista a um período que varia de duas semanas a um mês de ensaios preliminares antes da abertura da temporada, sem que este mesmo período tenha reflexos ao nível da remuneração (PINHEIRO 1909: 20). E, de facto, uma compensação remuneratória seria igualmente desejável, uma vez que as *matinéés*, cada vez mais regulares, significam mais trabalho por parte dos artistas.

As digressões a que os artistas estão sujeitos, encontram-se também sem qualquer compensação. Não existe qualquer ajuda de custo para alimentação ou qualquer outra compensação financeira, englobando os contratos, nessa altura⁵, digressões às ilhas adjacentes, de acordo com o que então se estipulava.

Estes mesmos contratos são facilmente quebrados pelos empresários a meio das temporadas, se os mesmos entenderem que determinado artista está sobrevalorizado. Este, não defendido por qualquer lei, não tem possibilidade de reclamação nem está sujeito a qualquer compensação. Ao contrário do que muitos pensam, explica Pinheiro, as digressões de Verão não são muito compensatórias para os artistas. Diz-nos o actor que os artistas:

⁵ Notar que algumas questões expostas não eram já actuais aquando da publicação de *Theatro Portuguez* em 1909. António Pinheiro ressalva que os seus considerandos foram publicados originalmente no periódico *Correio da Noite*, reflectindo o contexto da altura. (PINHEIRO 1909: 123) De resto, entre as duas publicações, Pinheiro fundara a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, que desenvolvia trabalho.

[Sofrem] privações de toda a ordem física e moral, viajando sem conforto, de noite, após os espectáculos, nos *belos* sistemas de viação das nossas províncias; explorados por todos, desde o carreiro que os rouba no aluguer do carroção, até ao porteiro que fura entradas para os amigos; satisfazendo ao tesouro nacional a contribuição industrial por cada espectáculo e pagando em Lisboa a sua contribuição, que não é anulada por aquele motivo; alojando-se em hotéis *continentais* e *européus* (!) de diárias fabulosas e de cozinhas e camas selváticas, que os obrigam a trazer no *indispensável*, os *Pós Keating* e os *Sais de Frutas*; aturando as críticas de *Sarceys* sertanejos, *doublés* de escravos de fazenda e de recebedores concelhios, e depois de *errarem* um ou dois meses pelas nossas províncias, como os antigos cómicos de *la légua*, voltam a Lisboa sem dinheiro, alquebrados, de relações estremecidas com os seus camaradas e por vezes até empenhados! (PINHEIRO 1909: 25)

António Pinheiro refere também o caso da Lei do Descanso Semanal, que levou certa empresa teatral de Lisboa a reduzir um dia por semana de ordenado aos seus artistas, e o facto de qualquer actor com dificuldades físicas poder ser facilmente dispensado (PINHEIRO 1909: 27).

O exemplo que chega de França entende-o como modelar. Os artistas franceses reconhecem os deveres profissionais, como também reconhecem direitos artísticos e de cidadãos. Na altura em que António Pinheiro escreve este passo, o artista Coquelin l'Ainé era ainda vivo e dirigia a *Maison de Retraite des Comédiens*, instituição pelo actor francês muito defendida.

2.4. Montepio dos Actores Portugueses

Nos alvares do século XX, a classe teatral portuguesa dispõe de uma instituição de socorros⁶. O Montepio dos Actores Portugueses não é mais do que a conversão da Caixa de Socorros Dramáticos, fundada a 4 de Outubro de 1860, cujos estatutos foram modificados em 1894⁷.

Única instituição de socorros dedicada especificamente aos profissionais de teatro na sua generalidade, o Montepio dos Actores é alvo de considerações por parte de António Pinheiro no livro *Theatro Portuguez*, cujos textos constituem ensaio em que o actor analisa o estado de coisas no seio da sua classe nos inícios do século XX, antes de se lançar nos seus “pruridos associativos”.

⁶ Por decreto do Ministro do Interior, foi criado em 1898 o Cofre de Socorros do Teatro Nacional D. Maria II, do qual beneficiam exclusivamente os artistas daquele teatro.

⁷ Dos Estatutos da Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses: artº 1º - “A Caixa de Socorros Dramáticos, mandada criar pelo artigo 92º do decreto de 1860, denominar-se-á Montepio dos Actores Portugueses e a sua sede será em Lisboa”.

Fundado em 1860 com o título de Caixa de Socorros Dramática, teve no seu início, um período de actividade impulsiva, para depois cair, pouco a pouco, numa relativa modorra e abandono. Os seus sócios, desinteressando-se, gradual e progressivamente, de todos os seus direitos e deveres, depositaram, por assim dizer, o seu mandato num só indivíduo, que com o dom da ubiquidade era a um tempo director, tesoureiro, secretário, relator e até... assembleia geral! [...] O Montepio chegaria a um período de completa dissolução, se não fossem os esforços tenazes de três ou quatro dos seus membros, que tentaram e conseguiram arrancá-lo da morte certa e inevitável que lhe estava prognosticada. (PINHEIRO, 1909: 42)

Esta tentativa de renascimento do Montepio dos Actores Portugueses exigiu que os seus membros aprovassem novos estatutos em 1894. A legislação de 1891, pelo Decreto de 9 de Maio, para isso contribuiu. Isto é, não poderia o Montepio – associação mutualista – viver na mesma realidade, sem essa lei que definia uma mais concreta legalidade das associações de profissionais.

Desta forma, pode concluir-se que a instituição Caixa de Socorros Dramática, cuja criação antecede em quase trinta anos a legislação sobre associativismo, sobreviveu durante esse tempo dentro do espírito da corporação de ofício, segundo a conclusão de João Freire.

Em 1901, por alvará régio de 3 de Setembro, são aprovados novos estatutos⁸, num tempo em que presidia ao Montepio o artista Augusto Rosa. O que dizem esses estatutos, últimos aprovados antes de António Pinheiro fundar a primeira das três associações que havia de criar? A sua leitura explica a consideração do actor, que considera estes estatutos “longe de atingir a meta da perfeição” com disposições “acanhadas e retrógradas” (PINHEIRO 1909: 43).

Pelo artigo 4º ficam definidas as finalidades do Montepio. Este procurará socorrer sócios doentes, contribuir para funerais, estabelecer pensões para sócios incapacitados e para herdeiros. Contudo, o artigo seguinte revela que o universo dos sócios se restringe a “artistas de ambos os sexos” e a pontos, excluindo assim as restantes actividades que gravitam em torno dos espectáculos.

As condições para admissão de sócios (artigo 6º) excluem, à partida, os casos menos consolidados em termos de carreira por um lado, e por outro aqueles artistas que se encontram já numa faixa etária fora da juventude. Assim, para além de exame médico, os candidatos devem cumprir as seguintes condições:

⁸ “ [...] Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses, pedindo a minha aprovação para os estatutos por que pretende reger-se em substituição dos que foram aprovados por alvará de 29 de Março de 1894.”

- Ter “um ano de bons serviços com reconhecido mérito”, auferindo 20\$000 (réis) por mês ou, em alternativa, três anos de igual prestação profissional com o vencimento de 12\$000.

- Ter menos de 45 anos de idade.

- Pagar 6\$500 de jóia, a qual não pode ser paga em menos de seis prestações.

- Pagar 200 réis pelo exemplar dos estatutos.

Deste modo, os contratos, que alguns artistas assinavam com as empresas teatrais, poderiam não permitir a sua admissão como sócios do Montepio, e consequentemente a possibilidade de terem protecção social legal.

Ainda do artigo 6º, consta o auxílio aos sócios, mediante as seguintes condições:

- Ter seis meses completos de associado para usufruir de assistência médica.

- Ser sócio há pelo menos um ano para que, em caso de fatalidade, o seu funeral seja pago pelo Montepio.

- Ao fim de cinco anos de sócio, pode o artista usufruir de aposentadoria por diminuição física.

Estas determinações são susceptíveis de falhar no real auxílio a associados necessitados, não correspondendo às exigências da classe, tal como refere António Pinheiro. Por outro lado, o actor explica que o Montepio sobrevive – estamos na primeira década do século XX – com as quotas de sessenta a setenta sócios, e com dez artistas incapacitados.

Sabemos também pela pena de António Pinheiro que o fundo permanente do Montepio dos Actores é de 38.200\$000, verba de onde saem pensões por incapacidade que ascendem a 995\$600. De onde vem esta verba, é ao que se refere o artigo 49º dos estatutos:

- 27.000\$000 de capital.

- Produto de jóias.

- Produto de benefícios impostos pelo Governo aos teatros, segundo portaria que vem do ano de 1861.

- Donativos governamentais ou de outras entidades.

Por um lado, os maus vícios e práticas da classe apontados por António Pinheiro, por outro lado estatutos mediante os quais o lugar social do artista fica ameaçado, constituem a baliza na qual sobrevive a Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses.

2.5. Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia

Na época teatral de 1902-1903, a Companhia Rosas & Brazão continua no Teatro D. Amélia, gerido pelo Visconde de São Luiz Braga. A 29 de Outubro de 1902, António Pinheiro funda a Caixa de Socorros daquela casa de espectáculos, instituição particular e exclusiva dos artistas ali escriturados.

Em *Leis Fundamentais e Geraes da Caixa de Socorros dos Artistas do Theatro D. Amélia*, está expressa a melhoria – ou a tentativa de melhorar – o acesso ao auxílio por parte dos associados de uma instituição de socorros mútuos.

Tentativa pois, de acordo com o que diz Casimiro Tristão, o socorro mútuo só seria permitido nesta instituição por ser esta de carácter particular, sendo ela própria a gestora, geradora e gastadora de fundos (PINHEIRO 1929: 291).⁹

As Leis Fundamentais da instituição assumem a procura de prestação de “todo o socorro na acepção lata da palavra” (Anon 1905: 1). De acordo com o artigo 2º, o mesmo socorro engloba assistência médica e medicamentos, empréstimos monetários, legados, funerais e pensões (Anon 1905: 2).

O artigo 3º reflecte, também ele, a tentativa de expandir o auxílio, através de uma maior abrangência do universo dos profissionais associados. Assim, a Caixa de Socorros admitiria, para além de actores, actrizes e pontos, o director de cena, o contra-regra e o aderecista (Anon 1905: 2).

Mas como poderia sobreviver uma instituição desta natureza, apostada em prestar auxílio? Se o mesmo, estatutariamente previsto, englobava empréstimos monetários e pensões, que tipo de receitas contribuía para sustentar este tipo de apoios? Pelo artigo 5º fica claro que há uma substancial diferenciação entre sócios contribuintes e sócios inabilitados. Isto é, uma diferença entre aqueles que pagam mensalidades e usufruem das regalias da caixa, e aqueles que não podem exercer e “têm direito a pensão e mais socorros estatuídos” (Anon 1905: 3), situação sustentada por parecer médico.

Atentemos no artigo 7º, o qual prevê as receitas provenientes dos sócios contribuintes:

- 1% do ordenado mensal
- 1\$500 réis sobre cada benefício

⁹ O texto de Casimiro Tristão é originalmente publicado em 19 de Dezembro de 1912 no periódico *Bandarilhas de Fogo*.

- Donativos obrigatórios sobre ganhos “em qualquer récita particular, pública ou associativa, fora dos ordenados pela empresa” (Anon 1905: 3)

Se as duas primeiras fontes de receita se podem considerar óbvias, a terceira   , porventura, evidente quanto    no  o de Associa  o e de defesa da mesma. Qualquer ganho de um artista fora do âmbito da companhia a que está vinculado, está sujeito a uma contribui  o por parte do mesmo artista.

Outras fontes de receita estão previstas no artigo 9  :

- A totalidade das “multas aplicadas às faltas cometidas no serviço do teatro e que forem designadas na tabela de serviço da empresa” (Anon 1905: 4)

- Auxílio que a empresa entenda dispensar

- Juros de capital

- “Produto de récitas, donativos, juros de transac  o  s monetárias e de todos os meios que a Direc  o  o entenda dever criar” (Anon 1905: 4)

- Juros de d  vidas dos sócios    Caixa, considerados empréstimos

As d  vidas sobre empréstimos feitos aos sócios ou as multas que revertem para a Caixa, são passíveis de responsabilizar o artista perante a Associa  o a que está filiado. O socorro mútuo, com tais medidas previstas estatutariamente, preside ao fundamento da caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia.

De todo o modo, o universo de uma associa  o deste tipo    bastante diminuto, e o auxílio prestado reflecte, forçosamente, as limita  o  s inerentes a esta caixa de socorros. O crescimento necessário para melhor aplica  o  o de regalias, prevê-o o artigo 50  , através da seguinte declara  o  o:

Não se excluem outras medidas e encargos. O pouco tempo de existência da Caixa s  o  o permite os encargos expostos. Com a continua  o  o e desenvolvimento da mesma, as pens  o  s e legados aumentar  o  o, tomando em aten  o  o a justa relatividade entre capital e juros. (Anon 1905: 14)

As pens  o  s e empréstimos que, no horizonte dos estatutos, poder  o  o ser aumentados, situam-se aquando da elabora  o  o dos mesmos – 1902 – nos seguintes valores (Anon 1905: 8):

- 20% de empréstimo monetário, sobre o valor do vencimento anual, ao qual se aplica um juro máximo de 6% ao ano

- 10% sobre o último ordenado mensal,    direito de cada sócio inabilitado e em cada mês

A única excepção prevista para que artistas não associados usufruam das vantagens da Caixa, tem a ver com profissionais estrangeiros que desenvolvam trabalho – temporariamente – no Teatro D. Amélia. Segundo o artigo 48º,

A Caixa prestará sempre que possa o seu auxílio aos artistas estrangeiros que se achem em trabalho no Teatro D. Amélia, e que a Direcção entenda em circunstâncias dignas e justas de receber auxílio ou socorro. (Anon 1905: 13)

Em sintonia com o propósito de propagar a ideia da Caixa de Socorros aos demais teatros, vem a terreiro o periódico *Vanguarda* de 31 de Outubro de 1902. O colunista expressa o seu desejo de ver outros teatros seguirem este exemplo, consolando-o “ver sair da inércia uma classe que tanto valor em si mesmo encerra” São expostas as linhas gerais do que a Caixa propõe, isto é, fundamentalmente a união da classe e a entreeajuda – ainda que neste caso de modo particular – apontando o dedo às falhas que não têm permitido essa mesma união. De acordo com as reflexões de Pinheiro,

[...] até hoje a vaidade de uns, a ignorância de outros e a indolência de tantos, tem arrastado ao abandono dos seus próprios interesses e do seu desanimador futuro. (PINHEIRO 1929: 71)

Em sentido contrário vai o periódico *Folha da Tarde* de 7 de Novembro de 1902, em artigo de Nascimento Correia, director de cena e ponto do teatro da Trindade. Considera lamentável a iniciativa da criação daquela caixa de socorros, criticando o auxílio aos artistas estrangeiros e colocando uma série de questões. Estas, não fariam sentido, anulando a sua afirmação de falta de solidariedade dos artistas portugueses, se fosse caso de Nascimento Correia conhecer os estatutos da Caixa de Socorros. É o próprio articulista quem declara não os conhecer, afirmando que “não podemos tratar da formação desta caixa porque não lhe conhecemos os estatutos” (PINHEIRO 1929: 72).

Desta forma, não obstante a inclusão do artigo – fortemente criticado – de Nascimento Correia nas memórias de António Pinheiro¹⁰, depreende-se a existência de debate de ideias. Debate não em torno da prática teatral como de facto acontecia, mas de ideias concretas que fazem emergir o associativismo teatral em Portugal, ainda que seja em fase laboratorial de experimentação e de tomada de pulso à realidade associativa e

¹⁰ “Escusado será dizer que não refutei a argumentação parcial e tola do camarada – director de cena (ponto) (!) – que não tendo feito até então, coisa alguma de uma forma geral, nem sequer particular, se atirou a mim como Santiago aos mouros” (PINHEIRO 1929: 74).

elaboração estatutária, derivando depois na experiência fundamental e decisiva que consiste na fundação da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos em 1908.

A este reflectido associativismo, que desponta no Teatro Português com o século XX, respondem ideias altruístas que anteriormente identificámos, e que são válidas desde a criação da caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia:

[...] tendo presidido à ideia inicial da Caixa como às suas disposições o mais largo altruísmo, é inútil querer reconhecer no seu enunciado ambiguidades de interpretação. As leis são o que são e não se prestam nem a fugas nem a lugares comuns. (Anon 1905: 15)

A última ideia expressa nos estatutos da Caixa de Socorros é a da construção de um jazigo para os sócios (Anon 1905: 13). Do respeito de António Pinheiro pela memória dos colegas desaparecidos, dão conta as constantes referências, época a época, da composição das companhias, e o destaque de quantos já não vivem

O projecto do túmulo tem origem no facto de o Teatro D. Maria II deter um talhão para sepultura dos seus artistas, por iniciativa de Francisco Palha, comissário régio daquela casa de espectáculos. Este jazigo e um outro, chamado dos Actores Portugueses, estão na origem da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos como seguidamente trataremos.

2.6. Mausoléu dos Artistas Dramáticos

Escreve Casimiro Tristão em 1919, acerca do caso dos jazigos:

Há uns bons dez anos, o nosso ilustre colega António Pinheiro, ao voltar de um funeral e ainda dentro do Cemitério dos Prazeres, foi abordado por um guarda que o convidou a ir com ele ver o estado dos jazigos dos artistas dramáticos. Foi. A ruína em que se encontravam confrangia quem deles e aproximasse. (TRISTÃO 1919b: 5)

O estado de conservação das sepulturas seria, segundo Tristão, de “desleixo e abandono”. O próprio António Pinheiro escrevera, anos antes, acerca deste assunto:

Vão lá e vejam! Na rua central encontrarão, no começo da ala esquerda, um túmulo cujo frio mármore ainda diz: Jazigo dos actores do teatro D. Maria II. Mandado levantar por iniciativa do Exmo. Sr. Francisco Palha de Faria de Lacerda, comissário régio junto do referido teatro – 1886. Esta inscrição foi mandada lavar pelos actores do mesmo teatro em sinal de gratidão. Rodeiem-no, levantem umas tábuas que mão condoída e anónima ali colocou para substituir a pedra tumular que a acção do tempo destruiu e verão, então, que

horrível espectáculo! É uma promiscuidade revoltante que ali se nos depara!
(PINHEIRO 1909: 52)

Este assunto levou a que António Pinheiro deitasse mãos a nova iniciativa, embora, e segundo Casimiro Tristão, partisse a ideia do guarda do cemitério, o qual terá alvitrado que “um tostão por cada artista seria o bastante para tudo remediar” (TRISTÃO 1919a: 6).

Pinheiro constituía, passados dias e com a colaboração dos colegas Leopoldo de Carvalho, Carlos Santos e Álvaro Cabral, a Comissão Executiva dos Jazigos dos Actores Portugueses.

Na imprensa de 18 de Outubro de 1907, lia-se o seguinte:

São convidados todas as actrizes, actores, directores de cena, pontos e contra-regras a reunir-se amanhã, Sábado 19, pelas 3 horas da tarde, na Associação dos Lojistas de Lisboa, Largo da Abegoaria ao Carmo, 29-1º, a fim de, constituídos em assembleia geral, lhes ser presente e resolverem um assunto de interesse geral. (TRISTÃO 1919a: 7)

Desta convocatória não resulta apenas a apresentação e aprovação unânime de uma proposta para pôr cobro à situação dos jazigos. A assembleia é também, e principalmente, a primeira reunião da classe teatral, que conta com uma assistência de cento e cinco artistas e vinte e um representantes de outros tantos profissionais, o que leva António Pinheiro a congratular-se com “a primeira vez que notava tanta união na classe” (TRISTÃO 1919a: 7).

De resto, é desta assembleia que surge em concreto a possibilidade de fundar uma associação de classe¹¹. A comissão constituída, e que convocara a assembleia, assume o estudo das bases dessa associação (TRISTÃO 1919a: 9). António Pinheiro está a partir de então no caminho da fundação da Associação de Classe e das batalhas e agruras que daí advêm, enquanto o fim para o qual a assembleia era convocada não conhecia nenhum resultado prático antes de doze anos volvidos¹².

A ideia de um mausoléu único para os artistas dramáticos, projectado pelo escultor Teixeira Lopes para o Cemitério do Alto de S. João, não passaria nunca do projecto. O assunto encerrava-se em 1919, com os dois jazigos existentes nos Prazeres a serem restaurados, servindo, um e outro, de lugar de sepultura dos restos mortais dos

¹¹ A Associação parte desta assembleia, pese embora o facto de António Pinheiro desenvolver a ideia da sua fundação desde 1906 (PINHEIRO 1929: 291)

¹² Em 1917 é fundada a Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, sucessora da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. É sob a sua égide que o assunto dos jazigos é resolvido.

Artistas Dramáticos Portugueses, ficando averbados ao Montepio dos Actores, tal como publica a *Ilustração Portuguesa* de 10 de Novembro de 1919.

Todavia, é ainda Pinheiro quem, a 24 de Outubro de 1907, lança uma petição a apresentar à Câmara Municipal de Lisboa, para cedência de 119 metros quadrados de terreno que serviria para a construção do mausoléu. No último dia desse mês, “uma comissão presidida por António Pinheiro, sempre ele”, faz entrega ao vereador Marques Leitão do resultado da petição, que conta com várias dezenas de assinaturas (TRISTÃO 1919a: 11).

2.7.Associação de Classe dos Artistas Dramáticos

É pois em assembleia da classe, de 19 de Outubro de 1907, que é lançada a ideia de formar a associação de classe, tendo a Comissão Executiva dos Jazigos dos Actores Portugueses assumido o estudo das suas bases. Dos nomes dessa comissão, assinam os estatutos da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos António Pinheiro, presidente, Carlos Santos e Álvaro Cabral, secretários. Estes estatutos são aprovados em Assembleia-geral de 11 de Março de 1908, e têm alvará régio de 21 de Maio do mesmo ano.

Pinheiro identifica a reacção ao surgimento da Associação:

[...] o que é preciso aqui ficar assente é que a primeira Associação de Classe dos Artistas Dramáticos Portugueses foi fundada em 1908, e que a sua fundação fez tremer de susto e lançou o pânico em todos os empresários teatrais do tempo [...] (PINHEIRO 1929: 142)

Do artigo 2º dos estatutos constam as competências e objectivos da Associação:

- Estudo e defesa dos interesses económicos e artísticos, morais e materiais dos seus associados”
- Fundação de uma Cooperativa de Crédito de Responsabilidade Limitada, além de “quaisquer outras instituições, anexas a esta Associação [...] de acordo com as leis vigentes
- Procura de trabalho e colocação de sócios desempregados, com análise de caso a caso “no tocante ao seu valor artístico, sem deprimir méritos nem estimular vaidades”
- Organização de uma biblioteca
- Organização de um Curso Livre de Arte de Representar, o qual será gratuito para os sócios, e cujas lições serão administradas *pro bono*

- Realização de conferências públicas sobre a arte teatral
- Publicação de um Anuário da Associação, o qual testemunhará a vida da instituição, incluindo relatório e contas

A primeira iniciativa com visibilidade pública por parte da Associação, consiste na sua festa de 16 de Fevereiro de 1909. Diz Pinheiro:

A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos ia vingando e fortalecendo-se, e a 16 de Fevereiro de 1909, realizava ela no D. Amélia a sua récita, que ficou memorável nas grandes noites do Teatro Português. Essa récita foi obra minha, filha do meu esforço e da minha persistência e tenacidade. Os jornais do dia seguinte descrevem-na e se alguém lá para o diante quiser saber ou interessar-se pelo caso, dê-se ao trabalho de os procurar e de os ler. (PINHEIRO 1929: 149)

Diz-nos ainda Pinheiro que nessa noite em mais nenhum teatro de Lisboa houve qualquer espectáculo. Os artistas, quase sem excepção, estiveram no palco do D. Amélia “perante um público alegre, satisfeito, que vitoriava e aclamava uma classe” (PINHEIRO 1929: 150). Contudo, esta récita ocorre quando quase se completa um ano de vida da Associação. Que trabalho desenvolveu a instituição durante este tempo?

A biblioteca é organizada com livros oferecidos e ainda com jornais e revistas de arte, angariados quer a título gratuito quer por assinatura. O objectivo desta biblioteca, isto é, pôr à disposição dos sócios um leque de obras e artigos relacionados com a sua própria expressão artística, não terá surtido qualquer efeito. Diz Pinheiro que “tínhamos uma biblioteca, um bibliotecário, e nunca um único sócio pediu um livro para consultar” (PINHEIRO 1929: 169). António Pinheiro faz este comentário a propósito do Anuário da Associação, o qual afirma ser publicado “com bastante censura dos associados”.

Ora, são precisamente os anuários que permitem perceber a estrutura do curso (Anon 1909: 27). Promove-se o estudo de língua portuguesa e francesa. O curso contempla ainda cadeiras de Declamação, Arte de Interpretar e Arte de Dizer, esta dirigida por António Pinheiro. Em secção complementar, funcionam ainda cadeiras de História Geral, História da Arte, Psicologia Fisiológica e Sociologia, Coreografia e Estética.

A finalidade deste curso prende-se com a educação de “artistas ou espectadores conscienciosos na análise das peças e interpretação”, e tem a duração de três anos lectivos (Anon 1909: 29).

Glória Bastos e Ana Isabel Teixeira de Vasconcelos reconhecem alguma ambição na organização deste curso (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 76), embora vejam nele uma forma de angariação de fundos. Trata-se de um curso cujo

“professorado é exercido gratuitamente”, tal como expressa o artigo 57º dos estatutos da Associação (Anon 1908: 22), mas que, todavia, exige fundos para a sua boa administração. O artigo 58º dos estatutos diz respeito à despesa e receita do curso, as quais são averbadas aos Fundos Extraordinários¹³, isto é, donativos, espectáculos promovidos pela própria Associação e mensalidades de frequentadores do curso “estranhos à Associação” (Anon 1908: 21).

Deste modo, pode concluir-se que o curso não é um meio de angariação de fundos mas um fim em si, tal como está expresso na p. 29 do *Annuario da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos 1908*, que repetimos: “É estabelecido com o fim de educar artistas ou espectadores conscienciosos na análise das peças e interpretação.”

A organização do curso previa, como referem Bastos e Vasconcelos, uma ligação à prática teatral (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 77). Acordos com as empresas dos teatros D. Maria II e D. Amélia garantiam a admissão como figurantes de alunos do terceiro ano.

Mais do que referir os poucos ou nenhuns resultados práticos deste curso, importa salientar a sua organização e administração. Estas, constituem terreno laboratorial para a reestruturação do Conservatório que ocorreria poucos anos depois em 1911.

Sabemos que a gerência do curso está a cargo da Direcção da Associação (Anon 1908: 22), da qual António Pinheiro é presidente. Esta gerência implica, segundo os artigos estatutários 54º a 57º, a selecção e convite dos professores, bem como a estruturação do plano de estudos, programas e regulamento. Pinheiro, anteriormente à formação da Associação, escrevera sobre o ensino de teatro em Portugal, afirmando:

O Conservatório Dramático está longe de corresponder ao seu alto fim. O curso que ali se professa é composto de três cadeiras: História de Teatro, Declamação e Arte de Representar. Podem estas três cadeiras, só por si, preparar a educação profissional do actor? Não! (PINHEIRO 1909: 109)

O futuro professor do Conservatório sugere no texto a criação de cadeiras de Língua Portuguesa, Etnografia, Mímica e Pantomima, Psicologia, Estética teatral, Anatomia Artística e Caracterização. As cadeiras administradas no Curso Livre de Arte de Representar da Associação reflectem bem o resultado da sua reflexão e cunho pessoal.

¹³ Dos Fundos Ordinários constam o produto de quotas, estatutos, diplomas, anuários e outras que a Assembleia-geral vote, ou que provenham de instituições anexas à Associação.

A Associação criou duas instituições anexas que tinham, como finalidade objectiva, o auxílio material aos associados. Do relatório da direcção da Associação de 4 de Janeiro de 1909, consta o seguinte:

Fundámos a Caixa Económica Teatral e o Cofre de Beneficência, começámos a organizar a nossa Biblioteca, o Curso Livre de Arte de Representar está instituído (Anon 1909: 19)

A primeira destas instituições anexas à Associação fora pensada de modo a desenvolver “operações de crédito, exclusivamente com os seus associados” (Anon 1909: 60). Relativamente à segunda dessas instituições, correspondia ela ao desejo de auxiliar os desfavorecidos, nos princípios da mutualidade que o fundador defendia. O Cofre de Beneficência fora instituído a 26 de Julho de 1908 mas, todavia, “só poderá ter aplicação prática decorridos que sejam três anos” (Anon 1909: 49).

A razão pela qual foi fundada uma instituição anexa com este fim, prende-se com a própria Lei. Em *Bandarilhas de Fogo* de 19 de Setembro de 1912, Ratitos¹⁴ afirma que o projecto inicial da Associação era de modo a integrar em si o socorro mútuo. Porém, a legislação portuguesa não permitiu uma instituição que englobasse as duas situações (PINHEIRO 1929: 291). Respeitando as leis vigentes, bem como os regulamentos internos, nasceu de forma anexa à Associação o Cofre de Beneficência, do qual “só poderão fazer parte os sócios da Associação de Classe” (Anon 1908: 6).

Do Anuário de 1909 consta um outro projecto lançado pela Associação. Também de forma anexa, visa-se a criação da Agência Teatral. Os seus objectivos, de acordo com o artigo 4º do seu projecto de regulamento, são:

Tratar de todos os assuntos relativos à Arte Teatral, na acepção lata da palavra, afim de dar cumprimento aos números 2 e 3 do artigo 2º dos Estatutos da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, em harmonia com as vantagens concedidas pelo artigo 4º da Lei de 9 de Maio de 1891, que regula as associações de classe (Anon 1910: 57).

No que resultaram todas estas novidades na cena teatral, às quais António Pinheiro empresta a sua “forte orientação” no dizer de Bastos e Vasconcelos (BASTOS, VASCONCELOS 2004: 76)?

Pinheiro redigira “um corpo de reclamações que ficaram mais tarde conhecidas pelas Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos” (PINHEIRO 1929: 168), com a colaboração de vinte artistas e associados. Este documento, que abre e instala a guerra

¹⁴ Pseudónimo de Casimiro Tristão.

entre a Associação e os empresários, consistia, diz Pinheiro, em “tudo o que havia de mais natural e justo” e sobre o qual, de resto, já vinha reflectindo, como anteriormente assinalámos. Deste modo, exigia-se que os ensaios tivessem quatro horas de duração, descanso às 2^{as} feiras, *matinéas* com remuneração própria, digressões às ilhas adjacentes sob condições acordadas em concreto, e épocas teatrais com a duração de nove meses.

Pinheiro, que não descansava na sua “sanha associativa”, colherá a reacção dos empresários teatrais. O empresário do teatro em que ele próprio trabalha dá, de acordo com Pinheiro, o mote:

Um dos empresários que mais tremeu, porque tremia sempre a qualquer contratempo ou suposta contrariedade, foi o Visconde S. Luís Braga. (PINHEIRO 1929: 170)

António Pinheiro afirma noutra passagem:

Não sendo o que mais tremeu o Visconde São Luís Braga, do teatro D. Amélia, porque calculava ele, que a Associação lhe iria escangalhar e derruir toda a sua arquitectura teatral. (PINHEIRO 1929: 142)

Saliente-se que a animosidade profissional não era novidade entre empresário e artista. Nas memórias de António Pinheiro, em capítulo dedicado ao Visconde, o actor tem ocasião de testemunhar a sua experiência de seu escriturado, mas tendo o cuidado de o retratar apenas e só profissionalmente, afirmando:

Não quer isto dizer que ele não tivesse certas qualidades pessoais; mas daí a quererem endeusá-lo, apresentando-o e fazendo-nos crer que era o tipo supremo dos empresários, para nos acocorarmos diante da sua memória, mais devagar. (PINHEIRO 1929: 32)

Sustentado por passagens de relatos escritos pela actriz Lucinda Simões, António Pinheiro recorda a opinião que o Visconde tinha acerca dos artistas. Estes, são “como limões e espremem-se até deitar suco. Depois de bem espremidos, deitam-se fora para o lado como inúteis”.

A porventura severidade das palavras de António Pinheiro continua, acentuando que “era apenas a questão mercantil, e esta era a sua única preocupação” (PINHEIRO 1929: 28), sublinhando que “nunca viu representar noutros teatros os artistas que contratava”, e que “no seu próprio teatro nunca viu representar uma peça completa”. E ainda que “se tinha o artista seguro, era certo não lhe ligar importância, e espremido o limão, deitava a casca fora”.

Estas passagens contrariam – profissionalmente falando – a bonomia que caracteriza o Visconde, que “encolhe os ombros e sorri” perante as Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 77).

De acordo com esta ideia, está o facto de o Visconde reagir às reivindicações com um “ante-contrato” apresentado aos artistas do teatro D. Amélia, para a época de 1910-1911. Servia este documento para que os artistas declarassem sob assinatura, o seu acordo com as condições contratuais propostas. As condições, as mesmas da época anterior, são recusadas por António Pinheiro, o primeiro a ser chamado ao escritório, ele que era “o director e a *alma mater* da Associação” (PINHEIRO 1929: 171). Estava consumada a sua saída do Teatro D. Amélia.

A consequência para o António Pinheiro artista foi, assim, o desemprego. Em Julho de 1911¹⁵ “estava desempregado e começava a bailar a contra-dança resultante do movimento associativo”.

Não obstante, a vitória do António Pinheiro associativista – por consequência da vitória da Associação – era uma realidade. O vigor e força da Associação davam os seus frutos.

As reclamações que se afiguraram de começo exageradas foram criteriosamente apreciadas; e depois da grande e brilhante sessão pública realizada no Domingo 13 de Maio de 1910, na sala Algarve da Sociedade de Geografia, todos ou quase todos os empresários se humanizaram, concordaram e aderiram. (PINHEIRO 1929: 173)

Esta, é a consumação da relevância do seu desempenho no associativismo, como fundador, presidente e director perpétuo (PINHEIRO 1929: 291) da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. Uma associação que em Janeiro de 1909 contava com 287 sócios e que em 1914 era liquidada por “abandono e falta de pagamento dos sócios” (PINHEIRO 1929: 310). António Pinheiro encerra a sua carreira de associativista activo expressando:

Não devo deixar aqui de dizer que durante todo esse período de movimento associativo fui *palmiado*, ovacionado, transportado em triunfo, espargido de flores, abraçado, beijado... (PINHEIRO 1929: 142)

Noutra passagem, conclui sobre a sua vida associativa:

Em prol da classe lutei, trabalhei ininterruptamente desde 1902 até 1914, e ainda depois, mais tarde, mas então com menos credulidade e confiança [...]

¹⁵ Sai nesta altura do Teatro Apolo, depois de cumprida a época teatral.

Foram doze anos de cansaços, de lutas, de desgostos, de retaliações, de insultos, de malquerenças, e de dificuldades monetárias até, de que saí sangrando. (PINHEIRO 1929: 139)

2.8.Casa Gil Vicente

Uma casa de repouso para os artistas velhos, pobres e inabilitados! Mais uma fantasia, um platonismo, utopia da minha mente! (PINHEIRO 1929: 289)

A ideia de uma casa de repouso para artistas teve, em 1912, algum eco na imprensa. Socorremo-nos das transcrições de imprensa que António Pinheiro faz para as suas memórias, do esclarecimento que dá Casimiro Tristão sobre este caso (PINHEIRO 1929: 289).

Terá sido o Porteiro da Geral¹⁶, que nas páginas de *A Capital* dava a entender que a iniciativa partia de José António Moniz, actor, professor e antigo director de cena do Teatro D. Amélia. Segundo escreve Ratitos¹⁷ em *Bandarilhas de Fogo* de 19 de Setembro de 1912, “a ideia partiu do actor António Pinheiro, o ilustre director perpétuo da Associação, sua filha dilecta” (PINHEIRO 1929: 291).

Quando Pinheiro reflecte sobre a formação da Associação de Classe, no ano de 1906, formaliza o seu projecto original com o nome de Associação de Classe e Socorros Mútuos dos Artistas Dramáticos. Este projecto não poderia ter continuidade pois, como referimos, a legislação não permitia o socorro mútuo integrado na Associação.

Mas do artigo 2º desse projecto, constam entre outros números:

- 5º - “Fundar e manter uma instituição onde os seus sócios inválidos possam viver e que se denominará Casa Gil Vicente”

- 6º - “Fundar e manter um *orfelinato* para os órfãos dos sócios falecidos, onde lhes seja administrada educação, manutenção e ensino e que se denominará Orfelinato Paula Vicente

- 7º - Manter junto do *orfelinato* uma escola mista de ensino laico para os filhos dos sócios (PINHEIRO 1929: 292).

A ideia, que não é original, conhecia-a António Pinheiro do exemplo francês. De facto, troca correspondência com Paris e com alguma assiduidade, sobre a possível instituição de uma casa de repouso em Portugal. Pinheiro pede informações sobre a *Maison de Retraite de l’Association des Artistes Dramatiques* a Boyeur, seu director, respondendo este com convites para ir à capital francesa visitar a instituição. Ao mesmo

¹⁶ Pseudónimo de André Brun.

¹⁷ Pseudónimo de Casimiro Tristão.

tempo, Coquelin l'Ainé, director da Associação dos Artistas Dramáticos Franceses louva a iniciativa (PINHEIRO 1929: 292).

A juventude associativa do teatro português não tinha maturidade para uma experiência deste género. É esse facto que leva Casimiro Tristão a escrever:

Os nossos colegas franceses manifestaram mais interesse pela fundação de uma casa congénere em Lisboa do que, até agora, o têm mostrado os artistas portugueses! (PINHEIRO 1929: 293)

Boyeur em carta dirigida a António Pinheiro, informa o português sobre condições de acolhimento e comodidades de que “uma bela propriedade a uma hora de Paris” dispõe (PINHEIRO 1929: 293): vinte quartos para senhoras, vinte para homens e sete para casais, além de catorze para pessoal empregado. A casa de jantar tem capacidade para receber sessenta pessoas. Salões de bilhar, três enfermarias, anfiteatro, teatro, etc. (PINHEIRO 1929: 293).

Pinheiro vai a Paris em Setembro de 1906, convidado por Coquelin l'Ainé a visitar a Maison de Retraite. O que testemunha entre os franceses tem dois efeitos. Por um lado, o de satisfação, ao ver “velhos comediantes, artistas caloiros, estrelas cadentes, sóis brilhantes” em ambiente de grande harmonia e sob o qual “todos à uma se abraçam, se beijam, numa amizade enternecedora, carinhosa e fraternal (PINHEIRO 1929: 299); por outro lado, o desejo de ver o mesmo ambiente entre os artistas dramáticos portugueses, realidade que está extraordinariamente distante, e de que Pinheiro escreve com marcada ironia:

Conversei [...] com alguns dos velhos artistas e colhi as suas impressões sobre a Casa. Estavam no paraíso – diziam eles. E fiquei surpreendido de não lhes ouvir dizer mal daquilo tudo, de não me dizerem que o Coquelin tinha com aquilo arranjado a sua vida, que o fim dele era ver se ia para a Comédie (O Teatro nacional de Paris); que o director tinha casa separada, mesa aparte (...) enquanto eles comiam no refeitório! Admirei-me, palavra! [...] Nenhum também disse que pagava um franco por mês para a sua Associação! [...] Mas pus-me a pensar [...] e lembrei-me dos meus colegas, dos meus e dos seus males, da minha velhice e da velhice deles, das minhas e das suas reivindicações [...] (PINHEIRO 1929 301)

Resultou deste assunto nada de prático. Os tímidos ecos de imprensa não foram, depois deste episódio, mais além do que reportagens de festas para angariação de fundos.

No final de 1919, já sob a égide da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, Casimiro Tristão apresenta em assembleia-geral uma moção a esta agremiação,

que tinha em vista a instituição da Casa Gil Vicente. Por proposta sua, constituiu-se a Comissão Fundadora da Casa Gil Vicente, com a qual António Pinheiro colabora (TRISTÃO 1919b: 5).

Mais tarde, em 1921, promovia-se a Tourada dos Actores, uma das iniciativas de angariação de fundos, de que a *Ilustração Portuguesa* faz eco em 6 de Agosto.

Fizeram-se algumas festas de que resultou algum dinheiro [...] mas os artistas acharam depois detestável a ideia, impraticável, desinteressaram-se e... *Parce Sepultis!* (PINHEIRO 1929: 304)

2.9. Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro

Por solicitação da Associação Comercial do Porto, o Governo declarava só haver trigo até Maio de 1915, isto é, o cereal extinguir-se-ia em Portugal dois meses antes da colheita seguinte. Resulta esta situação de uma crise económica com a guerra instalada na Europa e o seu fantasma a pairar sobre Portugal.

Este é o ponto de partida para os tumultos havidos sobretudo em Lisboa, depois de o Governo proibir a venda de trigo por particulares (RAMOS 2001: 453). As associações comerciais reclamam. A imprensa anuncia a alarmante escassez. A compra de trigo ao estrangeiro é necessária, mas o cereal era agora vendido por mais do dobro do preço: de quatro centavos e meio cada quilo, passara a dez centavos por igual medida (RAMOS 2001: 453).

As manifestações sucedem-se, assaltam-se armazéns. Polícia e exército atiram a matar. Em 1917, Lisboa estava às escuras depois das onze da noite. Não há eléctricos, não há polícia, ao mesmo tempo que se multiplicam os protestos e o caos se instala.

Rui Ramos apresenta uma sequência de acontecimentos que levam a que, no dia 20 de Maio de 1917, o 14º Governo Constitucional da jovem República Portuguesa liderado por Afonso Costa, decreta o recolher obrigatório entre as vinte e três horas e as cinco horas da manhã (RAMOS 2001: 455).

A 12 de Maio, não há farinha em Lisboa e as padarias fecham. O carvão acaba também. No dia 19 de Maio instala-se a anarquia e “num ambiente de histeria e pânico, deu-se por toda a cidade uma vaga gigantesca de assaltos a padarias e mercearias, acompanhados de tumultos e tiroteios” (RAMOS 2001: 455). Quando o recolher obrigatório é decretado, muitos tinham já sido os mortos, “talvez cerca de quatro dezenas”, enquanto “a guarda prendeu 547 pessoas” (RAMOS 2001: 455).

Em face de tumultos e greves constantes contra a subida do custo de vida, um decreto é publicado a 12 de Julho, declarando o estado de sítio em Lisboa e concelhos vizinhos, vigorando até 28 do mesmo mês (RODRIGUES 1994: 285).

Uma das consequências deste estado de coisas é o já antes planeado encerramento dos teatros¹⁸. A classe teatral não tem, nesta altura, uma associação que defenda os direitos dos artistas, que se vêem privados de trabalho, por força de um recolher obrigatório e de um estado de sítio decretado.

Esta situação força os empresários – congregados numa Liga – à suspensão de vencimentos (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 78) e à consequente reacção dos artistas, que convocam a liderança daquele que mais lutara em sua defesa: António Pinheiro.

É perante uma composta plateia do Éden-teatro que Pinheiro é conduzido, depois de ser subtraído ao seu quotidiano por “□riço Braga, Álvaro Cabral, José Maria Correia, o *costumier* Castelo Branco, o cenógrafo Luís Salvador e o corista João Pereira” (PINHEIRO 1929: 321). Acontece isto no dia 17 de Julho de 1917, isto é, cinco dias depois de o estado de sítio ser decretado.

Atentemos no que é narrado em *A Manhã* do dia seguinte. Pinheiro, que a princípio não sabia a razão de o irem buscar ao seu local de trabalho¹⁹, já tinha sido eleito unanimemente como presidente da Comissão para representar a classe teatral (PINHEIRO 1929: 324).

António Pinheiro acede ao desejo da sua classe “para corresponder à maneira afectuosa como o tinham recebido” (PINHEIRO 1929: 326), mas não sem antes, mordaz e ironicamente, dizer o que achava actualmente da sua classe: “Até hoje só havia uma pessoa que mantinha íntegros os princípios proclamados pela associação que os seus colegas tinham deixado morrer: era ele, António Pinheiro” (PINHEIRO 1929: 325). Reivindica para si este estatuto, apontando o dedo aos colegas:

Os artistas hoje dão-se admiravelmente com as suas empresas; acham-se bem remunerados, reconhecem como boas e justas todas as ordens que delas dimanam, estão, enfim, visivelmente satisfeitos com a situação... (PINHEIRO 1929: 326)

António Pinheiro fica assim presidindo á comissão, na qual se representam actores, maquinistas, coristas, cenógrafos, aderecistas, cabeleireiros, *costumiers*,

¹⁸ O Governo planeava já esta medida no início de Maio, como meio de restringir o consumo de carvão.

¹⁹ Na altura destas ocorrências, António Pinheiro trabalhava como secretário da escola de Belas Artes.

figurantes, porteiros, secretários de empresas, electricistas, músicos, pontos, contra-regras, camaroteiros, reclamistas e alfaiates.

É esta comissão que elabora os estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro²⁰, depois de

[Depois de] muito trabalho, de muito desgosto, de muita sensaboria, de muita ameaça, de muitas sessões diurnas, de muitas reuniões nocturnas, de muita perseguição, de muitos discursos, de muitas arrelias, de muitas defecções, de muitas intrigas, de muita malquerença, de muitas ovações, de muitas manifestações, de muito de tudo [...] (PINHEIRO 1929: 327)

António Pinheiro encerra a sua actividade associativa com a aprovação dos estatutos em assembleia-geral de 13 de Janeiro de 1918, mantendo-se associado com o número um.

Elaborados os estatutos, aprovados estes pela Assembleia-geral, tratei logo de me pôr a coberto e a salvo de mais entalões e furtei-me como um homem, a ocupar qualquer cargo nos primeiros corpos gerentes. (PINHEIRO 1929: 327)

A grande diferença entre as duas associações é a maior abrangência desta última no que respeita às actividades de teatro, tal como o próprio nome da associação reflecte. O artigo 2º dos estatutos é claro, expressando os núcleos em que os associados se dividem, englobando inclusivamente operadores cinematográficos (Anon 1918: 5). Eram vários, neste tempo, os teatros que já exibiam espectáculos de 7ª Arte:

- Actores e actrizes
- Aderecistas
- Alfaiates
- Amigos de Teatro
- Arquivistas e Copistas
- Autores Dramáticos
- Bilheteiros
- Cabeleireiros
- Contra-regras
- Coreógrafos e Bailarinas
- Coristas
- Carpinteiros de Cena
- Directores de Cena

²⁰ A Associação passa depois a denominar-se Grémio dos Artistas Teatrais (Sindicato Profissional).

- Electricistas
- Ensaiaadores
- Figurantes
- Indumentária – mestres, contramestres e ajudantes
- Maquinistas
- Maestros Compositores
- Maestros Regentes
- Operadores Cinematográficos
- Pontos
- Porteiros
- Professores de Orquestra
- Reclamistas Teatrais
- Cenógrafos
- Secretários de Empresas e Empregados de Escritório

Esta associação, à semelhança da primeira, tem como uma das finalidades a criação de uma Agência Teatral, em tudo semelhante à anterior. É também seu objectivo a fundação de Aulas de Representar, bem como de “música, de instrumentos, literários e de canto” (Anon 1918: 6).

Mantém-se a ideia de organizar uma biblioteca, conferências, palestras e a produção de um anuário. Propõe a criação de um Cofre ou Caixa de Previdência destinada ao socorro de associados em caso de doença, invalidez ou desemprego.

É apontada a criação de uma Cooperativa de Crédito e Consumo, “podendo ampliar a sua acção até à produção, organizando companhias e dotando-as dos meios necessários para a sua exploração, quer na capital, quer em tournées” (Anon 1918: 6).

3.ENSINO

António Pinheiro, num dos seus livros de memórias, refere aspectos da sua passagem pelo Curso de Teatro, no então Conservatório Real de Lisboa. Diz Pinheiro sobre os anos lectivos compreendidos entre 1885 e 1887, anos em que frequentou o curso (PINHEIRO 1924: 58):

A secção dramática do Conservatório compunha-se então de duas cadeiras: Declamação e História do Teatro. A primeira era regida por João Rosa e a segunda por Gervásio Lobato. João Rosa dava trechos do *Frei Luís de Sousa*, do *Alfageme de Santarém*, da *Morgadinha de Val-Flôr*, que nós dizíamos e representávamos, à futrica, numa das aulas-celas²¹, em cima do estrado da sua secretária. Era pouco, pouquíssimo, é certo, mas muito lhe devi e muito aprendi. Gervásio Lobato dava-nos apontamentos de *História do Teatro* que nós copiávamos e decorávamos. Não havia exames, não havia provas públicas finais. Como vêem era tudo o que se podia imaginar de mais rudimentar e embrionário. Que diferença da actual [1923] Escola da Arte de Representar! (PINHEIRO 1924: 59)

A exclamação final de António Pinheiro entende-se como sendo proferida por alguém que conheceu o Conservatório como aluno, e dele se viria a despedir como professor jubilado. Por outras palavras, por alguém conhecedor do resumido ensino de teatro como aprendiz, contribuindo mais tarde para a formação de actores durante cerca de trinta anos, virada já a página da Monarquia portuguesa.

Justamente após a queda da Monarquia, em Decreto “com força de lei, de 22 de Maio de 1911”, é instituída a escola da Arte de Representar, funcionando esta no edifício do Conservatório (Anon 1911: 13). Cumpre-nos demonstrar de que forma – ou formas – António Pinheiro contribuiu para que esta instituição fosse uma realidade, em teoria e na prática. À luz destas, ganha sublinhado sentido o entendimento de Pinheiro, ao chamar ao ensino de teatro dos seus tempos de estudante, um ensino “do mais rudimentar e embrionário”.

Necessário se torna, neste ponto, perceber em que condições e como tem lugar a criação desse embrião do ensino da arte teatral, na conturbada primeira metade do século XIX português. Pertinente será também, proceder ao exame de vários passos que concretizam outras tantas evoluções no desempenho do Conservatório na formação de actores. Desta forma, mais clara se torna a importância da reforma de que António Pinheiro faz parte, sob a bandeira da República. Com ela, “uma nova era de ressurgimento se anunciava, enchendo todas as almas de grandes aspirações” (PINHEIRO 1929: 185).

²¹ “Instalado no antigo Convento dos Teatinos (Caetanos), as aulas eram dadas nas antigas celas” (PINHEIRO 1924: 58).

3.1.Triunfo do Liberalismo

De 1820 a 1836, ano em que por uma portaria régia D. Maria II faz incumbir Almeida Garrett de planificar a fundação e organização de um Teatro Nacional, a instabilidade política e as suas consequências dominam a realidade portuguesa.

A Revolução Liberal de 1820 e a consequente Constituição – em 1822 – vêm a ser revogadas pela reacção absolutista e a Constituição de 1826. O facto de haver frequentes manifestações de apoio a uma e a outra doutrina, tem como resultado a guerra civil que oporia os dois irmãos filhos de D. João VI. D. Miguel e D. Pedro IV cessam hostilidades com a Convenção de Évora-Monte onde os marechais liberais e absolutistas negociam a rendição e exílio de D. Miguel.

Em 1836, a Revolução de Setembro faz cair o governo do Duque da Terceira. Este, de orientação conservadora, ganhara as eleições. Contudo, no Porto vencera o partido da oposição, que se opunha à Carta Constitucional de 1826 em vigor. O resultado desta revolta é a adopção, pelos novos governantes e até às futuras Cortes Constituintes, da Constituição de 1822.

A Constituição de 1822 declara direitos de “liberdade, segurança e propriedade de todo o cidadão”, ao mesmo tempo que defende a “livre comunicação de pensamentos” (TORGAL / ROQUE 1998: 126) como um dos mais fundamentais direitos do Homem, sendo esta constituição marcada por uma ruptura com o poder feudal, clerical e nobiliárquico.

A revolta absolutista que tivera lugar em 1826 – a Vila-Francada – faz surgir a Carta Constitucional, onde são declaradas as leis tradicionais. Em consonância com uma Europa “marcadamente restauracionista”, na qual a Constituição de 1822, radicalmente democrática, não poderia sobreviver, o texto moderado de 1826 acaba por triunfar (TORGAL / ROQUE 1998: 129).

A Carta de 1826, que defende a tradição monárquica, não deixa de levar em conta muitas das ideias da constituição anterior. De entre estas, destaca-se a noção de direitos sociais e culturais. Este aspecto reflecte o triunfo do Liberalismo, mesmo numa constituição de cariz tradicionalista. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque condensam o espírito da Carta Constitucional de 1826 da seguinte forma:

O poder constituinte monárquico existe antes do poder constituinte democrático. O rei contemporiza ou mostra clemência perante o “espírito constitucional” do tempo, mantendo o imaginário monárquico do passado. (TORGAL / ROQUE 1998: 130)

A Revolução de Setembro de 1836²² ocorre no ano em que D. Maria II casa – em Janeiro – com Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha. A estabilidade dinástica fica assegurada, sobretudo com o nascimento, no ano seguinte, do futuro rei D. Pedro V.

Mas é também em 1836 – e no mesmo mês da Revolução, dia 28 – que Almeida Garrett, homem do Romantismo português, é incumbido por portaria régia de planificar a organização de um Teatro Nacional.

3.2. Romantismo

Pelas correntes filosóficas iluministas do século XVIII, o Homem é considerado produto das circunstâncias, na medida em que as ideias e o conhecimento são formados por acção de sensações e percepções por ele experimentadas. O Homem é a situação, logo é mutável. A Revolução Americana e a posterior Revolução Francesa demonstram, a seu tempo, num contexto humanista, a veracidade desta ordem de pensamento que faz acordar a sociedade, centrando-a justamente no cidadão.

A posterior queda de Napoleão Bonaparte, cujo Império é produto de uma aceleração de acontecimentos, deixa irreconhecível e confuso o mapa político da Europa. É o tempo da procura da verdadeira essência dos países e das suas identidades nacionais. Surgem as noções e conceitos de Constituição, de Poder Comunal, de Edifício Público. Mas surgem também o Ecletismo, a Civilidade, a Higiene. O Eu torna-se importante, e com ele a Emoção e o Sentimento e a sua preponderância, que tende a ser a essência do Romantismo.

Contudo, esta essência, de mãos dadas com uma procura das emoções fortes como verdadeira experiência estética, não esgota um movimento que não se quer apenas estético e artístico. A intuição é inerente ao Romantismo, o que faz deste uma corrente que defende a originalidade, logo fora das normas convencionais, ideia que rompe com os predicados neoclássicos. Assim, em lugar da cópia do cânone clássico como prática fundamental do processo criativo, o Romantismo experimenta o culto do génio individual, sustentado pelas emoções próprias.

²² O Setembrismo daria origem a uma nova Constituição em 1838, que revê os textos anteriores. Nesta nova Constituição, além de querelas entre vintistas e cartistas e o problema da soberania, está reflectido, no entender de Torgal e Roque, “toda uma trama de problemas políticos, económicos e sociais ligados ao difícil e apaixonado alicerçamento do regime liberal e ao funcionamento das instituições políticas” (TORGAL / ROQUE 1998: 133).

É então possível fazer uma leitura em que, no mesmo fio condutor de raciocínio, se passe de emoções inspiradoras que, libertas de julgamentos ou restrições sociais, levem ao heroísmo individual, mas também ao colectivo. Isto é, as paixões sociais estão directamente ligadas às revoluções americana e francesa.

O Romantismo é então um movimento não só artístico e estético, como também filosófico, ideológico e histórico. Nele se agrupam experiências estéticas de ruptura, como reivindicações cívicas e sociais ao nível da justiça, da moral e do progresso, com características que podem variar entre países, o que leva outra vez à noção de emoção e heroísmo individual, como também à ideia de patriotismo.

Deste modo, é possível fazer uma correspondência entre o Romantismo e o Liberalismo. A Constituição de 1822 rompe radicalmente com as normas tradicionais, mergulhando o país num período de instabilidade que só termina em 1851 com o advento da Regeneração. Para trás ficavam revoltas, guerras civis, revoluções, fruto de paixões sublimadas e heroicamente defendidas.

Ana Isabel Vasconcelos escreve a propósito de um dos períodos de conflito armado, e citando Veríssimo Serrão:

A guerra civil durou então meses, opondo de novo cartistas e setembristas, de uma forma ainda mais extremada, em lutas que envolviam todas as franjas da população: políticos, e generais, nobres e magistrados, burgueses e membros das profissões liberais, todos se envolveram numa luta fratricida em que só as paixões contavam. (VASCONCELOS 2003: 22)

3.3.Reformas no Ensino

Em conferência de Janeiro de 1911, afirma António Pinheiro numa resenha histórica sobre teatro português:

Implantada entre nós, a forma do governo constitucional, e escutados os echos do *romantismo* vindos d'Allemanha, Garrett, com esforço hercúleo, tentou a obra da *restauração do teatro portuguez*, obra em que trabalhou com paixão e desvelado amor. Os seus dramas românticos, a criação do Conservatório, a Inspeção Geral dos Theatros, attestam o seu intento e o seu esforço. (PINHEIRO 1911: 13)

O Conservatório, isto é, o ensino de teatro é concebido e criado por Almeida Garrett, justamente no clima de “paixão e desvelado amor” inerente às ideias da época.

A Instituição é pensada e instituída pelo Liberalismo, rápida e apaixonadamente, sempre em sintonia com os ventos românticos. A própria ideia de Educação tende a ser

substituída pela de Instrução Pública, de acordo com um conceito alargado ao povo e como obrigação do Estado.

Disse D. António Costa, o primeiro a assumir a pasta ministerial da Instrução Pública:

A instrução popular criou um grande capital financeiro no desenvolvimento dos espíritos. Quanto mais apurados forem os conhecimentos dos operários e dos trabalhadores, mais perfeitos, e por isso mais rendosos, serão os produtos industriais e agrícolas. O salário dos operários, o lucro dos capitalistas e a prosperidade do País crescem na proporção em que se aumebe a cultura das inetligências e a melhoria do trabalho individual. Universalizar a instrução é multiplicar a riqueza nacional. (TORGAL / ROQUE 1998: 515)

Esta última expressão tende a sintetizar o pensamento dos governantes e legisladores. A 17 de Novembro de 1836, decretam-se a criação de liceus e a primeira grande reforma geral do ensino. Pouco depois as faculdades de Cânones e de Leis fundem-se na Faculdade de Direito. São criadas as escolas Médico-Cirúrgicas de Lisboa e do Porto. Nestas duas cidades, bem como em Coimbra, são instituídas as escolas de Farmácia.

Decreta-se a criação da Academia de Belas-artes em Lisboa, e a Academia Portuguesa de Belas Artes no Porto. Ainda em Novembro, são criados os conservatórios de Artes e ofícios de Lisboa e do Porto e, cerca de um ano mais tarde, é fundada a Escola politécnica de Lisboa (AAVV 1994: 213).

Neste ambiente de apaixonada reforma do ensino, que a D. Maria II valeu o cognome de A Educadora, cria-se, em Novembro de 1836, o Conservatório Real de Lisboa.

3.4.Almeida Garrett e o Conservatório

Passos Manuel assina, a 28 de Setembro de 1836, a portaria pela qual fica Almeida Garrett encarregue de gizar um plano para a fundação e organização de um teatro nacional. A rainha revela confiança em quem é senhor de “zelo e inteligência que são próprios do seu patriotismo e reconhecidos talentos” (REBELLO 2010: 40). Teatro nacional esse que, “sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento da nação portuguesa e satisfaça aos outros fins de tão úteis estabelecimentos.”

Tal projecto é apresentado a 12 de Novembro e no dia 17 do mesmo mês é publicado em Diário de Governo, a criação do “Conservatório Geral de Arte Dramática”, o que denota extraordinária vontade política, paixão pelas grandes causas e, revela querer pôr a arte teatral ao serviço da cultura e da educação.

Garrett, homem de letras mas também homem político, deve a esta segunda faceta a sua vida conturbada que antecede a consolidação do Liberalismo. Exilado nos dois períodos de regência absolutista de D. Miguel, desembarca no Mindelo em Julho de 1832, “de espingarda ao ombro e mochila às costas” (REBELLO 2010: 42), com aqueles que restabeleceriam a ordem liberal. Há um lado heróico na luta apaixonada pelos seus ideais, factores que conotam Garrett com o Romantismo e com o Liberalismo.

Durante dois anos, após a Convenção de Évora-Monte, foi cônsul-geral em Bruxelas, antes do Setembrismo o fazer regressar ao país de origem. Esteve também em Inglaterra e em França, onde teve a oportunidade de verificar e reflectir sobre as novas correntes literárias de cariz romântico naquelas paragens. Diz Luiz Francisco Rebello:

[Garrett] sente que um fermento novo está a percorrer a Europa. Um fermento que tinha sido levantado pela revolução francesa nos finais do século passado, mas que começavam a repercutir-se então nas letras, nas artes, e de modo muito sensível no teatro; e isso, acompanhado por um profundo sentido das raízes, da identidade nacional, e acompanhado ainda por um outro facto que também foi relevante para a sua formação: o conhecimento da obra de Gil Vicente, que por esta época é divulgado através de uma edição publicada em Hamburgo. De tudo isto faz Garrett, digamos assim, o fermento com que irá fazer levedar o seu projecto de reconstrução da cena nacional. (REBELLO 2010: 38)

João Baptista da Silva Leitão Almeida Garrett possui, deste modo, extraordinárias condições que lhe permitem pensar uma reestruturação do teatro português: fora observador privilegiado em Paris e em Londres, é um patriota com sentido de identidade nacional, e conhece a obra de Gil Vicente. Este dramaturgo contribuiu ele também para uma reestruturação no teatro português, na medida em que, agrupando várias tendências de carácter performativo, acabou por ser o responsável pela génese do teatro em Portugal. Sobre o papel do autor do *Monólogo do Vaqueiro* disse José Oliveira Barata que a sua obra “representa aquele momento de uma evolução dialéctica em que a quantidade engendra uma nova qualidade” (BARATA 1991: 59).

O plano de Garrett compreende três vectores fundamentais: um edifício condigno, capaz de promover a prática da arte dramática portuguesa e a consequente

educação do público; o estímulo à escrita de obras dramáticas de qualidade, através da atribuição de prémios aos seus autores, bem como a salvaguarda dos direitos de propriedade intelectual e artística inerentes a cada obra dramática; e finalmente, a formação de actores na verdadeira acepção da palavra. Um quarto ponto prende-se com uma – também legislada – Inspeção-Geral dos Teatros que, de resto, seria dirigida pelo próprio Garrett²³. Este cargo tinha por missão a fiscalização dos teatros existentes, a estruturação do Conservatório e a aprovação de peças a serem representadas. O Inspector-Geral dos Teatros presidiria, além disso, ao júri de atribuição de prémios.

Estamos, por agora, concentrados na questão da formação de actores. No nº 10 do artigo 3º do Diário do Governo de 17 de Novembro de 1836, lê-se: “É criado em Lisboa um Conservatório Geral de Arte Dramática”²⁴ (BRAGA 1871: 240). Para levar a cabo a sua estruturação, incumbe-se o Inspector-geral dos Teatros que, como se disse, seria Almeida Garrett, nomeado para um lugar sem qualquer direito remuneratório ou emolumento (VASCONCELOS 2003: 65).

Do ponto de vista do espaço físico, o Conservatório é instalado no edifício do antigo Convento dos Frades Caetanos, ordem religiosa que, como todas as outras masculinas, estava extinta por Decreto de 30 de Maio de 1834.

Pedagogicamente, a nova instituição é confiada a Paul, actor francês e primeira figura da companhia de Emile Doux, sediada em Lisboa (REBELLO 1988: 40). Luiz Francisco Rebello defende que, devido à passagem desta companhia por Lisboa, nesta cidade teriam tido lugar representações de teatro proveniente da nova dramaturgia francesa, com autores como Victor Hugo ou Alexandre Dumas. Tal facto terá sido de relevante importância para a evolução do teatro português e para a formação de actores. O próprio Garrett defende o recrutamento de estrangeiros o que, apenas à superfície, contraria o seu patriotismo:

Não é possível que uma ciência ou arte desconhecida ou não professada em um país seja nele introduzida e ensinada senão por um de dois modos: ou mandando nacionais estudá-la primeiro aos países estrangeiros, ou admitindo estrangeiros a prosperá-la no Reino. (Anon 1995: 12)

²³ Almeida Garrett seria exonerado em 1844.

²⁴ Não obstante ocuparmo-nos da “Escola Dramática ou de Declamação” que então surge, o Conservatório, pelo Decreto que a cria, estabelece também a Escola de Música e a escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial. A Escola de Música fora criada a 5 de Maio de 1835, então denominada Conservatório de Música, dirigida por João Domingos Bomtempo.

Assim, Almeida Garrett reconhece a mediocridade do actor português. Contudo, vai reconhecendo esforço meritório para elevar a sua arte, na senda da reestruturação do teatro nacional, logo, no trabalho desenvolvido pelo Conservatório: “Os actores ousaram sair da antiga e crapulosa rotina e forcejaram por ser dignos das altas inspirações que recebiam” (Anon 1995: 17).

Também António Pinheiro, em texto dos primeiros anos do século XX, se refere à presença em Lisboa de Paul e Doux:

No primeiro quartel do século XIX, as manifestações liberaes da França encontram echo entre nós e por isso a Eschola Voltairiana tomou incremento, a ponto de quasi todas as tragédias de Voltaire serem trasladadas e representadas na nossa língua. A comedia de costumes, isto é, a velha farça portugueza, restos de António José, volta também de novo a imperar, até que a vinda da companhia franceza de Paul em 1835, veio revolucionar um pouco o nosso theatro, desenvolvendo gosto no público e obrigando os homens de letras a cuidar de uma possível restauração. (PINHEIRO 1909: 100)

Garrett redige os estatutos do Conservatório de acordo com os de Paris, Milão e Londres, fazendo adaptações à realidade portuguesa, e à sua “pequena escala e circunstâncias especiais de economia” (BRAGA 1871: 243). O programa, publicado a 2 de Outubro de 1839, englobava o ensino de Recta Pronúncia e Linguagem, de Rudimentos Históricos e de Declamação (BRAGA 1871: 244). Desta forma o curso integrava não só o ensino de questões directamente ligadas à prática de representação, mas também da língua materna e de História de Portugal, temas caros a um homem do Romantismo português como Almeida Garrett.

Em 1885 António Pinheiro ingressaria como aluno no Conservatório e, muito mais tarde escreve que o curso se compunha apenas de duas cadeiras que, recordamos, eram História de Teatro e Declamação. Logo, o Conservatório está longe, no tempo de Garrett, de administrar o ensino de teatro segundo um programa sólido e consistente. Os seus sucessores, ao continuarem o seu trabalho, elaboram reestruturações num ensino que nem sempre fica fortalecido, chegando mesmo à extinção.

3.5. Conservatório Geral de Arte Dramática

A dinâmica com que Garrett anima o Conservatório e o estado de graça então vivido na instituição levam D. Fernando, Consorte de Portugal, a aceitar o convite de 13 de Janeiro de 1840 para ser seu Presidente Honorário. Cerca de quatro meses depois são

decretados os estatutos da escola dos Caetanos, a 24 de Maio e, a 4 de Julho, a casa recebe a designação de Conservatório Real de Lisboa (MELLA 1988: 50).

Sobre uma escola que bem cumpria os propósitos que tinham animado a sua idealização, Garrett afirma que o Conservatório é “a instituição das novamente criadas que dá frutos que se colham” (BRAGA 1871: 255). Porém, os combates políticos dos anos 40 do século XIX levam os governantes à defesa da ideia de medidas económicas que prejudicam o Conservatório, calorosamente repudiadas por Almeida Garrett, o que lhe valeria, a 16 de Julho de 1844, a exoneração dos cargos públicos que ocupava (MELLA 1988: 51). A decadência instala-se e encerram as actividades teatrais. No dizer de Teófilo Braga, os frutos do Conservatório elogiados por Garrett “tornaram-se pêcos e a instituição caiu em uma caducidade precoce” (BRAGA 1871: 255).

A 3 de Fevereiro de 1848 é nomeado director do Conservatório o Conde de Farrobo, que promete o recomeço daquelas actividades. A 31 de Dezembro do ano seguinte apresenta à rainha um *Relatório do Conservatório Real de Lisboa e Inspecção Geral dos Theatros*, no qual argumenta não dispor de meios para levar a efeito a revitalização da instituição (FARROBO 1849: 6). Neste relatório, Farrobo afirma que, em termos práticos, a escola de Declamação se encontra extinta, e sem ela “é impossível formar actores” (FARROBO 1849: 14). Defende a reorganização desta escola, que não tem uma cadeira prática de declamação, o que na óptica de Farrobo impossibilita a formação de actores “dignos de merecer este título” (FARROBO 1849: 15).

Por este relatório é possível verificar que, por Decreto de 30 de Janeiro de 1846, a escola de Declamação deveria funcionar no Teatro D. Maria II. O Conde de Farrobo não é favorável a esta medida, uma vez que os formandos, estando em contacto com actores, encontram situações que lhes são desfavoráveis.

[Os alunos] adquiririam defeitos de que jamais poderão corrigir-se, attendendo a que terão frequentemente diante dos olhos modelos incorrectos, que necessariamente hão de concorrer para diffcultar o seu aperfeiçoamento. (FARROBO 1849: 15)

Farrobo avança com duas propostas: uma pequena reestruturação do plano curricular e a edificação de um pequeno teatro no interior do Conservatório Real, construção levada a efeito, segundo Farrobo, com o valor de um imposto a lançar sobre

os teatros públicos e seus espectáculos²⁵ (FARROBO 1849: 16). Defende também um curso de três anos, em que se leccionem duas cadeiras. Em Recta Pronúncia, Linguagem e Rudimentos Históricos se administraria a gramática, a leitura e a História de Portugal; a cadeira de Declamação Prática englobaria prosa e verso, sendo que no terceiro ano o aluno se especializaria em papéis teatrais de acordo com o seu perfil, força, carácter e aptidão. O aluno estreiar-se-ia em teatro público com menção de ter concluído o curso da Escola de Declamação.

Em sessão solene de 5 de Outubro de 1883, no Conservatório, o director Luiz Augusto Palmeirim, que fora nomeado a 29 de Maio de 1878²⁶, apresenta *Memoria Acerca do Ensino das Artes Scenicas e Com especialidade da Música*.

O título é porventura suficiente para perceber a diferença da importância que é atribuída ao ensino das áreas de música e teatro. Não obstante, é possível retirar daquele trabalho alguns dados históricos sobre a área teatral do Conservatório, apontados por Palmeirim.

Em 1853, por Decreto de 22 de Setembro, e ao contrário do que defendera o Conde de Farrobo, a “Escola de Declamação” fica na dependência do Teatro Nacional D. Maria II, embora a sua revogação não se fizesse esperar muito tempo (PALMEIRIM 1883: 12).

A pouca importância dada ao ensino de teatro tem reflexo na medida legislada em 1868 por Decreto de 31 de Dezembro, regulamentado no ano seguinte, a 29 do mesmo mês. Estão abolidas as pensões até então atribuídas aos alunos, “único vestígio que restava de uma protecção directa dada à escola de declamação”, o que constitui “toque de debandada para os alunos desta escola” (PALMEIRIM 1883: 13).

Pela mesma obra se verifica que a organização do curso já não é nem a de Almeida Garrett, nem a proposta pelo Conde de Farrobo, nem tampouco aquela que

²⁵ Sobre a edificação deste teatro, que ocorreria durante a direcção de Luiz Augusto Palmeirim, conta António Pinheiro: “Os exames eram feitos num comprido e estreito corredor abobadado com 6 janelas de um só lado. Luís Augusto Palmeirim pensava em fazer o salão; subia as escadas dos ministérios para o conseguir, falava com os ministros, *massava* toda a gente e nada conseguia. Lembrou-se então de realizar uma sessão solene de abertura de aulas, e de convidar o ministro do reino, que era ao tempo António Rodrigues Sampaio, o da *Revolução*, para que ele, recebido e presidindo à sessão no tal corredor, observasse de *visu* essa miséria e sentisse mais de perto a necessidade inadiável da construção do salão. Sampaio compareceu no dia marcado e Palmeirim levando-o para o tal corredor, disse-lhe:

- Veja V. Ex^a., sr. Ministro! Somos forçados a fazer esta sessão solene neste comprido e estreito corredor abobadado com seis buracos de um só lado!

A que Sampaio, redarguiu:

- Acho ótimo! Para um Conservatório de *música*, os exames e as sessões dentro de uma flauta é o que pode haver de mais próprio!

E lá decretou a construção do salão!” (PINHEIRO 1924: 59).

²⁶ Palmeirim sucedera a Duarte Cardoso de Azevedo e Sá, nomeado a 4 de Janeiro de 1870.

António Pinheiro iria encontrar entre 1885 e 1887. As três cadeiras que constituem o curso de Teatro no tempo de Palmeirim são as de Declamação, Arte de Representar e Gramática e Pronúncia, leccionadas respectivamente por José Carlos dos Santos, Luiz da Costa Pereira e Maria Guilhermina da Conceição (PALMEIRIM 1883: 44).

Considerando que Luiz Augusto Palmeirim apresenta esta obra em 1883 e que os dois professores estavam em funções desde 1878, conclui-se que não houve alteração à orgânica do curso nesse espaço de tempo. A reforçar esta ideia está o facto de os estatutos propostos por Palmeirim em 1881 (PALMEIRIM 1883: 79) nada acrescentarem ou suprimirem no que a esta orgânica diz respeito.

Todavia, a Escola de Arte Dramática tem por esta altura os dias contados. Pelo Regulamento do Conservatório decretado a 6 de Dezembro de 1888 por D. Luís, está o Governo de Luciano de Castro autorizado a suprimir ou transformar esta escola. O artigo 1º deste documento é objectivo: “O Conservatório Real de Lisboa compreende o ensino da música vocal, instrumental e composição” (Anon 1888: 4).

Apesar de este Regulamento acusar uma orgânica – diferente das anteriores – do curso de Teatro, com a cadeira de Arte de Representar e a de Declamação, a situação é limite. Em *Disposições Transitórias*, o documento prevê, no 38º e último artigo, que para os professores destas duas cadeiras “são conservados os vencimentos que actualmente percebem, enquanto não for transformada a mesma escola” (Anon 1888: 11).

De facto, em 1892, a secção de arte dramática foi extinta, tal como conta Eduardo Schwalbach (SCHWALBACH 1944: 207). A este respeito, Sousa Bastos escreve em 1895 que o conservatório dramático “deixou de existir. A fouce das economias decepou-o”, adiantando que Schwalbach, então director da instituição, “trabalha com amor na reforma do Conservatório e que está nos seus planos a reestruturação da Escola Dramática” (BASTOS 1895: 61).

Também Santos Gonçalves, no mesmo ano, se refere a este assunto. Adianta o autor que Eduardo Schwalbach deve levar em consideração uma reforma com professores competentes, adiantando matérias a leccionar:

O actor deve ser illustrado, conhecer a sua língua e pelo menos a franceza, ter uns leves conhecimentos geraes de sciencias e artes, o espírito formado para a fácil comprehensão das coisas. (GONÇALVES 1895: 35)

É já no século XX que reabre a secção dramática, em 1901 (SCHWALBACH 1944: 207), graças ao mesmo Eduardo Schwalbach, embora tivesse sido decretado a 13 de Janeiro de 1898, mas que uma “sanção legislativa” acabou por atrasar. (Anon 1900: 87) O curso de arte dramática, pelos artigos 26 e 27, tem a duração de três anos e compreende “Elementos de literatura dramática e arte de representar; dicção e declamação portuguesa e representação colectiva”, administrados por “dois professores nomeados pelo governo” (Anon 1900: 86).

Nova alteração ao plano curricular de que dá conta a *Revista do Conservatório Nº1* em 1902. Segundo este periódico, a cadeira de Arte de Representar (parte teórica) é da responsabilidade de João Gonçalves Zarco da Câmara, a de Declamação é administrada por José António Moniz e a de Arte de Representar (parte prática) é regida por Augusto Xavier de Mello. (SCHWALBACH 1902: 14)

António Pinheiro, por seu lado, refere em texto da primeira década do século XX uma outra estrutura do curso: História do Teatro, Declamação e Arte de Representar (PINHEIRO 1909: 109). É este plano curricular que leva a secção dramática até à profunda reestruturação que o Governo da República faria em 1911.

3.6. Escola da Arte de Representar

É nas ideias positivistas que se sustenta o pensamento pedagógico republicano. Esta ideia, defendida por Maria Cândida Proença (PROENÇA 2010: 170), contraria um teor excessivamente enciclopédico da instrução então em vigor, sem produção de novas reflexões. Os programas de ensino consistiam em cópias de programas estrangeiros, prática generalizada que os positivistas repudiam.

As questões nacionais e as suas especificidades estavam desprezadas e, para obstar a este estado de coisas, vinha ao de cima a necessidade de uma orientação científica no ensino. Os positivistas defendem assim uma educação que confira bases para que os alunos possam actuar no mundo sensível. Para alcançar o conhecimento do mundo exterior, o aluno deve receber noções de biologia, cosmologia, antropologia e sociologia. Só estas bases tornam apto cada discente, para que este possa assimilar a aprendizagem de uma profissão concreta que seja útil à vida colectiva.

Deste modo, a República introduz, em Portugal, mudanças em termos de qualidade. Com uma nova ideia de Escola, chega a noção de Educação e Formação para a Cidadania. Os ensinamentos primários e secundários são remodelados e o ensino superior é amplamente dinamizado. No âmbito deste último caso, a 22 de Março de 1911, são

criadas as universidades de Lisboa e do Porto. Maria Cândida Proença demonstra que uma maior oferta e uma ampla reestruturação, provocam um grande aumento na frequência do ensino superior. Assim, em 14 anos de República, o número de alunos neste nível de ensino passa de 1212 para 4117 (PROENÇA 2010: 180).

Neste ambiente de nova vontade política e de renovação de ideias, é instituída, por Decreto com força de Lei de 22 de Maio de 1911, a Escola de Arte de Representar.

Mas os tempos que antecedem, no Conservatório, a instituição desta escola são, no entender de Eduardo Schwalbach, de agitação política que o mesmo, então director, descreve não sem antes vincar a sua tendência para um regime que estava ultrapassado. Diz numa passagem do seu livro de memórias:

Ao mesmo tempo que o chapéu alto, a sobrecasaca e o fraque tinham o seu enterro civil, substituídos pelo chapéu mole e pelo jaquetão, traje sem dúvida mais à vontade, alguns façanhudos e mal amanhados, enfunando-se e fardando-se de elegantes, iam de smoking, peúgas de linha encarnada e sapatos castanhos às récitas vulgares do teatro da República (*né* [sic] D. Amélia) e abandonavam a onça de tabaco francês para puxarem de carteirinhas com cigarros de afamada etiqueta. Desde esse momento o jaquetão tomou conta de quasi tudo; não se limitou ao vestuário, do corpo passou para o espírito – jaquetão no fato, nas maneiras, no trato, no amor, na cortesia, na oratória, nas letras, no fraseado, nos sentimentos e nas ideias. Com raras, notáveis excepções, tudo de jaquetão por fora e por dentro! (SCHWALBACH 1944: 290)

Schwalbach refere o ambiente revolucionário com que alunos e professores se manifestavam no Conservatório, sublinhando contudo a abstenção de “acompanhar os amotinados” por parte da secção de arte dramática (SCHWALBACH 1944: 296).

O próprio Ministro António José de Almeida acaba por acalmar os ânimos que reclamam uma sindicância à instituição, defendendo Eduardo Schwalbach e pedindo “ordem e paz para honra e solidificação da República” (SCHWALBACH 1944: 296). Todavia, o director do Conservatório acaba por levar a efeito o pedido de demissão que solicitara, ainda que a tutela desejasse que tal não acontecesse (SCHWALBACH 1944: 297).

É este Ministro do Interior, António José de Almeida, que assina o decreto que institui a Escola da Arte de Representar. No relatório apresentado, salientam-se dois exemplos, europeu e americano, onde o ensino da arte dramática é “um dos ramos da instrução pública mais cuidadosamente patrocinados e subsidiados pelos respectivos governos”. Na senda francesa, espanhola, italiana e americana, se o escritor de teatro puder “produzir e fomentar a realização cénica de uma literatura dramática” (Anon

1911: 4), a Escola garante de sobremaneira “esses dias de esplendor”, rasgados que estão, pela República, “novos horizontes à dramaturgia nacional” (Anon 1911: 6).

Atentemos à seguinte passagem do relatório:

Decerto que o génio, e até mesmo a vocação, são produtos estranhos ao ensino; a verdade, porém, é que a educação artística não é menos indispensável ao talento privilegiado e ao próprio génio. (Anon 1911: 7)

António Pinheiro escrevera anos antes, um texto integrado em *Theatro Portuguez* a que deu o título “Vocação e Arte – Para ser actor não basta ter vocação, é preciso ter arte”. Comparemos uma passagem deste texto com a citação anterior:

Nas Bellas-Artes, se bem que o Fogo Sagrado seja a qualidade primacial do seu cultor, não é esse dote o único factor a cooperar na obra. Há que [...] determinar-lhe as excepções e a sua aplicação immediata e justa. É pois indispensável o estudo, a observação e a dedução, factores intermediários, que regendo o Génio, se emancipam na Idealisação, dando então à obra o cunho de Grandioso e Sublime. [...] Todo o indivíduo [...] procura immediatamente a escola, o mestre, o guia, que lhe encaminhe os primeiros passos, desvendando-lhe os segredos e as leis primordiaes, da arte a que vae professar culto. (PINHEIRO 1909: 60)

António Pinheiro, com esta reflexão, defende sucintamente o que deve ser a formação de um actor de teatro que, não se limitando à vocação, deve também passar por um processo de aprendizagem que canalize toda a vocação de que possa estar dotado.

Do confronto entre as duas citações se retira que Pinheiro antecede em pelo menos dois anos²⁷ o relatório que fundamenta a instituição da Escola da Arte de Representar. O texto governamental está então em sintonia com as reflexões publicadas pelo futuro professor desta Escola.

Num outro ponto, refere o relatório:

Chegam a imaginar alguns, que não reflectiram nestes assuntos, que a intuição artística é capaz de supprir o estudo prévio e o cultivo das faculdades naturaes dos indivíduos, talvez sem saberem qual é o dispêndio de energia physica e mental que os directores de scena e os ensaiadores empregam, para remediar, e só até certo ponto o conseguem, os erros e as deficiências dos actores principiantes. (Anon 1911: 7)

²⁷ Em *Theatro Portuguez*, de 1909, António Pinheiro dá ao prelo artigos publicados anteriormente no periódico *Correio da Noite* (PINHEIRO 1909: 123).

Uma outra passagem do texto de Pinheiro, revela as suas considerações sobre esta problemática que, como vimos, antecede em anos o relatório do Governo. Além de os textos irem no mesmo sentido, pode porventura concluir-se a sustentação nas ideias de António Pinheiro por parte do Executivo. E este é, nesta data, chefiado pelo professor universitário Joaquim Teófilo Braga, intelectual positivista, homem de letras, conhecedor da cena teatral portuguesa e autor de uma História do Teatro Português.

Diz António Pinheiro na sua reflexão:

[Nos ensaios] o artista apresenta-se, se é estudioso, com o seu papel de cor... e basta! Resumiu-se n'isto, todo o seu trabahlo artístico! E apresenta-se contente, satisfeito, envergonhando os collegas a quem a memoria é menos pródiga de graças! Começa então, para o ensaiador, o mais penoso e amargurado dos trabalhos. O estudo que o artista deveria fazer, é o ensaiador quem terá de o supprir, ensinando palavra por palavra e mettendo o artista em picadeiro, como se diz em linguagem pittoresca de theatro. (PINHEIRO 1909: 64)

Ainda em *Theatro Portuguez* e reforçando esta ideia, Pinheiro afirma:

A arte theatral, reunindo em si quasi todas as bellas-artes, não implicará no comediante a necessidade de conhecimentos geraes e, por assim dizer, encyclopedicos, que o encarreirem e lhe desbravem o caminho para um estudo sério e aprofundado, desenvolvendo-lhe a imaginação creadora, que juntamente com a observação e a imitação, constituem o chamado fogo sagrado ou vocação?

Que vemos actualmente nos palcos portuguezes? Muitas vocações em estado de larva, subordinadas á direcção artística do ensaiador, que tem de as encaminhar e de lhes ensaiar os papeis, inflexão por inflexão, gesto por gesto, expressão por expressão. (PINHEIRO 1909: 110)

O relatório que antecede os estatutos da Escola invoca para reflectir a arte de representar e as suas exigências, acompanhando “os progressos científicos e literários”, premissas do Realismo que se faz sentir pela Europa, e que contaminara também a dramaturgia, que assim se embrenhou “nos mais extraordinários e complexos problemas psicológicos e sociais” (Anon 1911: 8).

Deste modo, relatório e subsequentes estatutos são fundamentados por reflexões, que dificilmente seriam levadas a efeito por quem não esteja envolvido com a área teatral. Teatro e Ensino dão-se as mãos neste documento que tem a assinatura de um Ministro do Interior – António José de Almeida – que muito zela pelos assuntos da Educação (Anon 1911: 9), e de um presidente do Conselho de Ministros que conhece por dentro a realidade teatral portuguesa. Além disso, Teófilo Braga é seguidor das

ideias de Antero de Quental que, com a *Questão do Bom Senso e Bom Gosto*, dera origem à reflexão sobre Portugal e a sua situação, mediante os vectores da política, da cultura e da sociedade, reflexão conhecida por “Conferências do Casino”, levadas a cabo em 1871, isto é, no mesmo ano em que Teófilo Braga conclui a publicação da *História do Teatro Português*.

O Governo, com esta profunda reforma no ensino de teatro, estrutura-o atendendo a dois factos concretos. Primeiro, o exemplo do Curso Livre de Arte de representar organizado pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos em 1908. Este curso, se pouco ou nada foi capaz de produzir, deveu o seu insucesso a exigências de material técnico que a Associação não possuía, tal como não possuía meios financeiros para levar a efeito a sua aquisição. Todavia, este curso foi experimentado “com louvável empenho” (Anon 1911: 9).

O curso da Associação é pois um laboratório, em cuja experiência o Governo da República se sustenta para a reforma do ensino de teatro. O Curso Livre de Arte de Representar teve organização prevista nos Estatutos da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, estatutos esses que, recordamos, foram redigidos por António Pinheiro, presidente da Direcção da Associação, e pelos secretários Carlos Santos e Álvaro Cabral. Sabendo que a Direcção era o órgão incumbido da gerência do curso (Anon 1908: 22), deduz-se que António Pinheiro está na génese da organização da Escola da Arte de Representar.

Pinheiro não só trabalhou na organização do curso da Associação, como também foi responsável pela cadeira de Arte de Dizer (Anon 1909: 27). Mais: da secção complementar deste curso, fazia parte, entre outras, a cadeira de Estética. É António Pinheiro que, retratando-se anos depois, nos dá conta que esta cadeira era também da sua responsabilidade (PINHEIRO 1929: 229).

O segundo facto concreto levado em conta pelo Governo tem que ver também com trabalho produzido pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. Ora, não só Pinheiro é o “director e a *alma mater* da Associação” (PINHEIRO 1929: 171), como também é um dos dois relatores, juntamente com José Simões Coelho, de *O Teatro Português na Actualidade*. Delegados ao Grande Congresso Nacional, ambos redigem um relatório onde se propõe a criação de várias cadeiras no curso de teatro do Conservatório (PINHEIRO / COELHO 1909: 2).

É o próprio texto que institui a Escola da Arte de Representar que o confirma:

Procurou-se com esta reforma attender às conclusões apresentadas ao Grande Congresso Nacional de Lisboa pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, sob a these “O Theatro Português na Actualidade”. (Anon 1911: 9)

Neste relatório da Associação, Pinheiro torna a referir-se à relevância do estudo, sem o qual o actor não pode desenvolver um trabalho em consonância com uma “nova maneira dramaturgica” (PINHEIRO / COELHO 1909: 2).

Deste modo, o relatório realça “vastos problemas de psicologia” que rodeiam o “profundo conhecimento humano” e a “evolução moral e intellectiva dos povos e das individualidades” (PINHEIRO / COELHO 1909: 1). Os relatores e delegados chamam a atenção para uma “completa transformação de processos interpretativos” que exige a escarpelização dos “mais recônditos escarninhos da alma humana”, mediante um “anseio constante de análise”. Para que os intérpretes alcancem o “suprasumo da exteriorização cénica”, redigem, é necessária uma aquisição de conhecimentos mediante o “critério racional que preside à pedagogia hodierna” (PINHEIRO / COELHO 1909: 2).

Estes factos, conjugados com a mediocridade do ensino de teatro do Conservatório, o qual “não oferece garantias intellectuais”, leva a Associação a declarar urgente a necessidade de uma série de cadeiras naquela instituição de ensino (PINHEIRO / COELHO 1909: 2). Essas cadeiras são as seguintes:

- Língua e Literatura Dramática Portuguesa
- Sociologia
- Psicologia Fisiológica e Patológica, Individual e Colectiva
- Mímica e Pantomima
- Anatomia Artística
- Estética Teatral e Encenação, Estética Filosófica e Artística
- História do Vestuário no Teatro e Caracterização
- Acústica e Óptica
- Coreografia
- Francês

Estas cadeiras são sugeridas de molde a conjugarem-se com as existentes, as quais são:

- Literatura
- Declamação
- Arte de Representar

Assim reestruturado o ensino de teatro, este passa a constituir, segundo a Associação, “um curso completo, segundo as exigências pedagógicas do momento” (PINHEIRO / COELHO 1909: 2).

As reflexões pessoais de António Pinheiro apontam este rumo como o mais indicado. Pinheiro, que defende “um curso de arte dramática, inteligentemente organizado e superiormente leccionado” (PINHEIRO 1909: 118), afirma:

O Conservatório Dramático, está longe de corresponder ao seu alto fim. O curso que ali se professa, é composto de três cadeiras: história do teatro, declamação e arte de representar. Podem estas três cadeiras, só por si, preparar a educação profissional do actor? Não. Em primeiro lugar sente-se logo a falta da cadeira de Língua Portuguesa, onde se aprendem os conhecimentos profundos da língua em que se representa, para não a ouvirmos deturpada como, infelizmente, ella ahi corre nos nossos palcos. Em segundo lugar, as aulas de Ethnographia, de Mímica e Pantomima, de Psychologia, de Esthetica theatral, de Anatomia artística, de Caracterização, até hoje desconhecidas no Conservatório não serão indispensáveis para um curso theorico e pratico de Arte dramática? Certamente que sim. (PINHEIRO 1909: 109)

É conhecida e publicada a orgânica do Curso Livre de Arte de Representar da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. Pelo mesmo relatório, estão publicadas as conclusões da Associação, apresentadas no Grande Congresso Nacional. Com base nestes dois elementos, o Governo Provisório decreta a instituição da Escola de Arte de Representar.

A criação de cadeiras defendida pela Associação não é totalmente atendida, garantindo-se porém “um mínimo de providências” que as “actuais circunstâncias do Tesouro comportam” (Anon 1911: 11). Pelo artigo 4º dos estatutos, são determinadas as oito cadeiras do curso, que tem a duração de três anos (Anon 1911: 14). São as seguintes as oito cadeiras, às quais se juntam lições suplementares de Dança e de Ginástica Teatral:

- 1ª Cadeira – Língua e Literatura Portuguesa
- 2ª Cadeira – Arte de Dizer
- 3ª Cadeira – Filosofia Geral das Artes
- 4ª Cadeira – Arte de Interpretar
- 5ª Cadeira – Estética e Plástica Teatral
- 6ª Cadeira – História das Literaturas Dramáticas
- 7ª Cadeira – Arte de Representar
- 8ª Cadeira – Organização e Administração Teatral

Sobre as matérias da cadeira de Estética e Plástica Teatral, o artigo 6º diz o seguinte: “Estética Dramática. Indumentária. Caracterização. Encenação. Mímica. Pantomima” (Anon 1911: 14).

Esta cadeira engloba várias outras matérias propostas pela Associação, num conjunto de outras defendidas por António Pinheiro como indispensáveis à formação de actores. Já em 1908, Pinheiro propusera – sem qualquer resposta – a regência da cadeira de Mímica a Eduardo Schwalbach, na altura o responsável máximo pelo Conservatório. É pertinente realçar que, ao tempo, António Pinheiro dedica “há anos” os seus “particulares e especiais estudos” à estética e plástica da arte teatral (PINHEIRO 1929: 229).

À estética teatral, Luiz Augusto Palmeirim é o primeiro a referir-se, em 1883, sublinhando que dez anos antes o ensino desta matéria chegara ao Conservatório de Madrid. Sobre o caso português, declara:

A criação de uma cadeira de esthetica n’um Conservatório de música e de arte dramática, seria entre nós e no julgamento dos néscios levar ao apogeu de desperdício o ensino especial que este Instituto representa! (PALMEIRIM 1883: 17)

A criação de uma cadeira de Estética para a Escola da Arte de Representar, deve-se aos esforços de António Pinheiro. Os seus conhecimentos e as suas reflexões sobre os “caracteres do belo nas produções da natureza e da arte”, nas palavras de Luiz Augusto Palmeirim (PALMEIRIM 1883: 17), passam pelas salas do Conservatório durante algumas décadas.

3.7. Estética e Plástica Teatral

Atentemos no que dizem alguns artigos dos estatutos da Escola da Arte de Representar. O artigo 15º determina que os professores da Escola são nomeados pelo Governo, após prestação de provas públicas. No entanto, e “em circunstâncias excepcionais”, o Governo pode prover um qualquer lugar de docente que, levando em conta a sua “competência e valor artístico”, possa encarregar-se da respectiva regência (Anon 1911: 17).

Com base neste artigo, o Governo salvaguarda a hipótese de nomeação directa para qualquer cadeira do curso. Deste modo, ganha particular relevância o artigo 22º, que se refere ao lugar de professor da 5ª cadeira, isto é, Estética e Plástica Teatral. Por

este artigo se determina que, para este lugar de docência, serão nomeados, “de preferência, artistas dramáticos de reconhecido mérito” (Anon 1911: 18).

Assim sendo, e para além dos conhecimentos teóricos inerentes à docência, o Governo reconhece a importância de relevante prática artística para administração das matérias desta cadeira. As portas da regência da cadeira de Estética e Plástica teatral estão, a partir deste momento, abertas a António Pinheiro.

Pinheiro candidata-se ao lugar, retirando-se de Lisboa para Vila Fria – perto de Oeiras – com a finalidade de “rever matéria” e preparar a sua habilitação para as provas (PINHEIRO 1929: 229).

Ao abrigo dos artigos 15º e 22º dos estatutos da Escola da Arte de Representar, tal concurso nunca teve lugar. Segundo o artista, o *Diário do Governo* de 23 de Agosto de 1911 publica a nomeação de António Pinheiro como professor de Estética e Plástica Teatral, ao mesmo tempo que Augusto Rosa é nomeado simultaneamente com Lucinda Simões para a cadeira de Arte de Representar²⁸ (PINHEIRO 1929: 230).

O próprio António Pinheiro procura falar com o Ministro do Interior, para que este o esclareça sobre o ser possível esta nomeação. A resposta de António José de Almeida é clara:

Nada tem de que se admirar. O primeiro provimento de lugares quando se cria um novo organismo pode ser de nomeação ministerial. Eu tinha em meu poder, para essa cadeira, dois requerimentos: o seu, que a requeria por concurso, e outro, de Inácio Peixoto, que a requeria sem concurso. Entre o que queria o lugar por concurso e o que o queria sem concurso não hesitei. Por isso fiz a sua nomeação e está muito bem feita! Adeus! (PINHEIRO 1929: 232)

António Pinheiro está, deste modo, responsável pela cadeira de Estética e Plástica Teatral. As reacções a esta nomeação seguem diferentes direcções. Se *O Mundo* de 24 de Agosto de 1911 entende ser uma nomeação escandalosa, “dada a um artista que nunca se recomendou à consagração pública” (PINHEIRO 1929: 231), *O Popular* de 28 do mesmo mês advoga a defesa do professor, entendendo a sua nomeação como um acto de inteira justiça, que só peca por tardia. O periódico declara ainda que o artigo de *O Mundo* é parte de uma “campanha exclusivamente política” (PINHEIRO 1929: 233).

²⁸ A 7ª cadeira do curso – Arte de Representar – é “desdobrada segundo os sexos”, e regida por “uma actriz para o sexo feminino e um actor para o sexo masculino” (Anon 1911: 17).

Esta declaração vai ao encontro de António José de Almeida. O Ministro do Interior defende a candidatura à Presidência da República de Manuel de Arriaga – que ganharia – contra a de Bernardino Machado, apoiada pel’*O Mundo*.

Mas ainda que o nome de António Pinheiro se encontre no meio de uma troca de ideias de cariz político, a mesma edição de *O Popular* diz sobre o professor:

Um dos poucos actores inteligentes e sobretudo ilustrados que temos. Chaby, Augusto Rosa, Brasão e poucos mais (entre eles António Pinheiro) estudam, vão ao estrangeiro ver teatro; visto que no nosso meio não o podem fazer, lêem muito, compram livros, não para fazerem vista numa bem polida estante mercê de uma boa encadernação, mas para por eles, adquirirem conhecimentos, e poderem reproduzir com bases, a ideia do autor. (PINHEIRO 1929: 233)

Também do Porto, através de *A Plateia* de 26 de Agosto de 1911, surgem reacções. Afirma este periódico que se trata de uma nomeação “de todo o ponto justa”, pois António Pinheiro é “um dos raros actores portugueses a quem preocupa e nobilita o estudo”. Afirma que a sua “vasta ilustração e o amor que dedica à profissão” é garante de futuros “talentos disciplinados”, rematando com a ideia de que “a conduta e o saber do simples actor de ontem são garantias bastantes para a proficiência do mestre de hoje” (*apud* PINHEIRO 1929: 235).

Juntam-se a António Pinheiro os restantes professores, compondo o Corpo Docente da Escola, dirigida por Júlio Dantas. O próprio director é o responsável pela cadeira de História das Literaturas Dramáticas, enquanto o responsável pela de Língua e Literatura Portuguesa é Alberto Ferreira Vidal; José António Moniz dirige Arte de Dizer, José Hipólito Raposo dirige Filosofia Geral das Artes e Augusto Xavier de Melo a cadeira de Arte de Interpretar; Arte de Representar fica entregue a Chaby Pinheiro e Lucinda do Carmo, e Organização e Administração Teatral a Augusto de Castro Sampaio Corte-Real, enquanto Ginástica Teatral e Dança são confiadas, respectivamente, a António Domingos Pinto Martins e a Encarnação Fernandes. (DANTAS 1914: 3)

A 11 de Outubro de 1913 são aprovados, em Conselho Escolar, os Programas-Sinopses da Escola da Arte de Representar, decretados depois pelo Ministro da Instrução Pública António Joaquim de Sousa Júnior.

Estes programas, elaborados pelos professores das respectivas cadeiras, nem sempre integram uma verdadeira explicitação de conteúdos, por força do formato específico das aulas. É o caso, por exemplo, da cadeira de Arte de Interpretar:

Esta cadeira não tem programa. O seu ensino consiste na aplicação prática e utilização scénica geral das noções ministradas nas restantes cadeiras do curso. (Anon 1913: 26)

No caso da cadeira de Língua e Literatura Portuguesa, são administradas as matérias “do respectivo curso de Liceus, na parte que especialmente diz respeito à Arte dramática” (Anon 1913: 5).

Por outro lado, a cadeira de Estética e Plástica Teatral tem um dos programas mais longos, abrangentes e detalhados do curso, e está dividido em três grandes grupos. O primeiro dedicado ao estudo e domínio do corpo na representação e noções de caracterização, e onde surgem matérias anteriormente defendidas por António Pinheiro como indispensáveis para a formação do actor.

- Noções Sumárias de Anatomia Plástica
- Mímica
- Pantomima
- Caracterização

O segundo grupo de matérias dedica as suas atenções ao estudo do Guarda-Roupa.

- Indumentária
- História do Vestuário
- Evolução Geral do Vestuário
- Sumptuária
- Indumentária Teatral
- Caracterização (exercícios práticos)

Finalmente, o terceiro grupo aborda a aplicação das matérias anteriores na encenação.

- Estética Dramática e Teatral
- Estética Teatral
- Encenação, em geral
- Encenação, propriamente dita
- Caracterização (exercícios de composição de personagens)

António Pinheiro apresenta minuciosamente, cada um dos vários, por vezes bastantes, pontos que constituem cada um dos tópicos de matérias (Anon 1913: 12). Em

cinco desses tópicos estão previstas visitas de estudo que, de resto, não constam do programa de qualquer outra cadeira do curso.

Estas visitas de estudo, dizem os relatórios anuais, são acompanhados não pelo professor, mas sim pelo próprio director da instituição. Assim, no ano lectivo de 1912-1913, os alunos têm oportunidade, no Hospital Miguel Bombarda, de ver de perto “os estados de degenerescência e as psico-nevroses mais vulgarmente dramatizadas no teatro escandinavo”. Visitam também o Museu de Arte Antiga, onde vêem de perto iconografia reveladora da “indumentária secular e religiosa do século XV, como subsídio indispensável para a dramatização de figuras históricas” (DANTAS 1914: 7).

António Pinheiro, professor dedicado às questões da Estética e da Encenação, é o docente que dirige os trabalhos práticos que visam a preparação dos espectáculos e demonstrações públicas dos alunos²⁹. Esta incumbência recebe-a Pinheiro em 1914 do director da escola, que o propõe para um louvor no ano seguinte, publicado em Agosto de 1915.

Professor António Pinheiro, cuja dedicação pelo serviço e superiores qualidades pedagógicas me levaram, em meu ofício de 5 de Julho de 1915, a indicá-lo à consideração do Governo, o que determinou a publicação da justa portaria de louvor. (DANTAS 1916: 8)

Em Outubro de 1915 iniciam-se os trabalhos do Curso Nocturno da Arte de Representar. António Pinheiro é um dos professores escolhidos³⁰ (PINHEIRO 1929: 314) para um curso que Júlio Dantas fundamenta:

Podem ser ministradas, não só as noções fundamentais, propriamente histrionicas, de preparação para a profissão de artes dramáticas, mas ainda o ensino da arte de falar em público – articulação, dicção, gesto – como subsídio indispensável para a preparação especializada de conferentes, advogados, professores, oradores. (DANTAS 1916: 8)

Em 1926 António Pinheiro publica *Estética e Plástica Teatral*. Trata-se de “lições escolhidas, compiladas, traduzidas e anotadas conforme o programa oficial da 5ª

²⁹ Duarte Ivo Cruz recorda, dos tempos em que frequentou o curso, a existência de “uma galeria de desenhos de expressões faciais de António Pinheiro que realmente eram notáveis” (CRUZ 1988: 61).

³⁰ Em 1914-1915 a actividade de António Pinheiro é de considerável envergadura, não obstante o desemprego no que à prática teatral diz respeito, o que lhe exige um grande desdobramento de esforços. (PINHEIRO 1929: 315) Além dos cursos ordinário e nocturno da Escola da Arte de Representar, Pinheiro ensina dicção no Liceu Pedro Nunes (PINHEIRO 1929: 309), dá aulas particulares de francês e ensina um aluno, em aulas particulares, a representar ópera mediante a sua voz de tenor (PINHEIRO 1929: 311), além de ter colocado no *Diário de Notícias* um anúncio, onde anuncia que dá lições de Dicção e Arte de Representar (PINHEIRO 1929: 306).

cadeira da Escola da Arte de Representar”, segundo informação na própria capa do livro.

Ainda na capa, “Noções sumárias de anatomia plástica – Fisiognomia e expressão fisionómica – Mímica – Pantomima – Caracterização”, dão conta de que se trata do primeiro grupo de matérias do programa da mesma cadeira, não obstante a apresentação de um novo tópico.

Uma terceira informação na capa, “Volume I”, revela a intenção de continuar a publicar os outros dois grupos de matérias das lições da cadeira que dirige, dedução confirmada pela informação da contracapa: “Em preparação – Estética e Plástica Teatral, Volume II (Indumentária, História do vestuário e dos adornos – sua evolução, Indumentária teatral, Sumptuária)”. De resto, Pinheiro remete assuntos, no corpo deste ensaio, para o segundo volume (PINHEIRO 1926: 284). A pretensão de publicar o seu trabalho e investigações na área da Estética, de modo a deixar esse legado no Teatro Português parece clara³¹.

De uma bibliografia essencialmente francesa, António Pinheiro retira elementos que lhe permitem tirar conclusões que vão no sentido de aplicar noções de anatomia, fisionomia, etnologia e sociologia à composição de personagens e seus caracteres em palco. Diz Pinheiro nas primeiras linhas de *Ossos do Officio...*:

Em 1886 tinha eu então 18 annos, eram meus professores, Moraes de Almeida e Eduardo Burnay, Gervásio Lobato e João Rosa! Parecerá estranho como os dois primeiros nomes se poderão relacionar pedagogicamente com os segundos, mas essa admiração esvair-se-há, ao declarar-lhes a dualidade de escolas que eu frequentava. Na Polytechnica, cursava physica e chimica; historia de theatro e declamação no Conservatório Real de Lisboa! (PINHEIRO 1912: 7)

As cadeiras de física e química de que Pinheiro fala, mais não são do que matérias do curso de medicina que frequentava. Em várias ocasiões se refere António Pinheiro aos seus estudos na Escola Politécnica, sobretudo para sublinhar a renitência de seus pais sobre o seu apego ao Teatro: “Meu pai não gostava absolutamente nada, e com razão, dessas companhias, porque me distraíam dos meus estudos” (PINHEIRO

³¹ António Pinheiro parece interessar-se bastante com o assunto do seu legado. Para além dos seus ensaios, os seus livros de memórias contêm vasta informação, considerações, legislação e artigos de imprensa reproduzidos. A intenção de publicar os volumes 2 e 3 de *Estética e Plástica Teatral* parece clara. A imprensa, por ocasião da sua morte a 2 de Março de 1943, faz referência a duas obras em preparação que ficaram inéditas. Um Elucidário de Gil Vicente e uma recolha de textos de imprensa de sua autoria, a que terá atribuído o título *Ferro Velho* (CASTRO 1943: 2).

1924: 36). *Ossos do Offício...*, um dos seus livros de memórias, abre com uma dedicatória assinada “Filho desobediente”, em que Pinheiro escreve:

Vós, queridos paes, que tantos sacrifícios para me educar e que eu tão mal recompensei abraçando a carreira de teatro [...] desprezei o paternal conselho e segui, totalmente, os impulsos asnáticos dos meus 18 annos! (PINHEIRO 1912: 5)

A citação destas passagens, que consistem em ameaças de arrependimento nos piores momentos, mais não pretende que demonstrar que a Medicina era o seu rumo traçado, interrompido pela vocação de António Pinheiro, contaminado que estava com o “sarampo do teatro” (PINHEIRO 1924: 17).

Mas estas passagens são também demonstrativas de que Pinheiro ingressa no Conservatório em 1885 e de que já então frequentava o curso da Escola Politécnica. E desta dualidade, desta conjugação de conhecimentos, surge mais tarde o interesse pela Estética Plástica que acaba por ensinar durante quase três décadas.

3.8. Matérias Publicadas

Uma análise à obra Estética e Plástica Teatral revela que, segundo António Pinheiro, a base desta área é a anatomia humana, segundo os subcapítulos que se sucedem: Anatomia plástica – seu fim, generalidades sobre o corpo humano, Osteologia da cabeça em especial e do tronco e das extremidades em geral, regiões mais importantes do corpo humano e sua designação anatómica, Miologia da cabeça em especial, do tronco e das extremidades em geral, Plasticidade do corpo humano conforme o sexo, a idade, a raça e o temperamento.

Sobre estas matérias, agrupadas no capítulo “Noções Sumárias de Anatomia Plástica”, diz o Professor:

Claro é, pois, que não estudaremos a Anatomia como o fazem os médicos, mas como o devem fazer os artistas, afim de, facilmente, se poderem perceber todas as condições segundo as quais se pode modificar toda a parte plástica do corpo humano. E nessa mesma, estudaremos a parte que mais directamente interessa a Arte de representar. (PINHEIRO 1926: 10)

Assim, com base num estudo da anatomia canalizado para a arte de representar, o estudo da 5ª cadeira da Escola parte para “Fisiognomia e Expressão Fisionómica”. Na

abertura desta matéria, chama-se a atenção para a diferença entre os dois termos do tópico.

Há uma nítida distinção entre o estudo da configuração da face, das formas características que ela apresenta no seu conjunto e nas suas particularidades, numa palavra, dos seus sinais permanentes, e entre o estudo das fisionomia no estado activo, isto é, experimentando modificações temporárias sob a influência das diversas emoções ou sensações, também temporárias. (PINHEIRO 1926: 77)

Neste capítulo, António Pinheiro propõe a “observação minuciosa e prática dos movimentos”, a cada um atribuindo, um ou mais significados provocados por emoções ou sensações: cabeça, tronco, ventre, ombros, braços, mãos, pernas e pés. Segue-se o mesmo tipo de observação para os movimentos do rosto: face, nariz, língua, maxilas, sobrancelhas, lábios e olhos. Uma terceira parte, ocupa-se da “observação minuciosa de movimentos das mãos”: gestos indicativos, gestos descritivos e gestos activos.

O capítulo “Mímica” continua a análise de movimentos expressivos, parciais e em síntese. Na última parte deste capítulo, analisam-se as “expressões dependentes da vontade e da inteligência” e também as expressões independentes. A conclusão, em “Subordinação da mímica em geral, ao carácter, temperamento, meio social e outros factores das personagens a interpretar”, encerra da seguinte forma:

O grande conhecimento da humanidade, a observação, os estudos sociológicos e técnicos, dão os materiais para o que o artista aprenda a conhecer os diversos estilos da expressão e para que possa hoje dar a uma personagem todo o modo de sentir e de mimar uma figura aristocrática, e amanhã a figura mais ingénua, mais rude e plebeia, com todo o corpo de paixões, de sentimentos, de instintos, de carácter e de temperamento, de que cada indivíduo, em especial é dotado, e que são factores importantes na vida animal e na vida de relação. (PINHEIRO 1926: 257)

Em “Pantomima”, António Pinheiro propõe o ensino de uma atre mímica e o seu aperfeiçoamento, “não por mera fantasia, mas com método, observando certas regras e anotando os progressos realizados” (PINHEIRO 1926: 261). Defende o Professor:

A pantomima na verdadeira acepção da palavra, é quasi desconhecida, por assim dizer, em Portugal, e as tentativas que se teem feito, remontam ao circo de D. José Serrate (no antigo Salitre), e aos arremedos burlescos exibidos nos Coliseus – Estamos longe e bem longe de assistirmos a uma pantomima artística, ordenada e cuidada. (PINHEIRO 1926: 261)

A proposta de Pinheiro é a “interpretação dos elementos da oração pela pantomima”, chamando a atenção para as dificuldades desta “linguagem artificial” (PINHEIRO 1926: 280).

No último tópico, “Caracterização”, o ensaio dá conta de noções sumárias sobre os caracteres morfológicos das raças humanas, seguindo-se um historial da arte de caracterização: A infância da caracterização – Borrás de vinho e barbas de bode – as máscaras; Noções gerais sobre a caracterização na Idade Média – desaparecimento da máscara – primeiras caracterizações – barbas e cabeleiras; A caracterização na primeira metade do século XIX – Ingredientes empregados; A caracterização na segunda metade do século XIX e formas típicas de caracterizar; reforma da caracterização – Rosa pai – Pinto de Campos – Augusto Antunes – Faria e Augusto.

António Pinheiro analisa a caracterização dos actores portugueses, das actrizes portuguesas, dos actores franceses, espanhóis e italianos, após o que procede ao estudo de várias materiais: crepe, postigos, batons, acessórios e utensílios.

A última parte do capítulo é dedicada à arte de cabeleireiro teatral: Material e modo de fabricar as cabeleiras, seguido de análise ao trabalho dos cabeleireiros José Félix, Carlos de Magalhães, A. J. Coelho e Victor Manuel: “Apreciação e evolução das suas obras” (PINHEIRO 1926: 346).

As conclusões de Pinheiro, em “Subordinação especial da mímica da face à caracterização”, terminam da seguinte forma:

Composta a máscara, resta fazê-la viver. Não é este o menor esforço. É então, e nisto, que se reconhece o verdadeiro artista, aquele que não se contenta com – o pouco mais ou menos –; mas sim aquele que procura realizar uma figura perfeitamente decalcada sobre a que o autor idealizou. Estudado o tipo de personagem, reproduzida a cabeça com a verdade indispensável e necessária, terá o artista meio caminho andado; resta-lhe, então, pela expressão fisionómica, pela mímica geral, percorrer a outra metade para chegar e vencer. (PINHEIRO 1926: 354)

4. TEATRO NACIONAL D. MARIA II

Em 1926, ao escrever o livro de memórias *Contos Largos...*, António Pinheiro afirma:

Se valesse a pena neste país escrever a Historia do Teatro Nacional [D. Maria II] desde a sua formação até à actualidade, focando a parte material e a

administrativa, a parte artística e a parte política, a parte de intriga e a parte de miséria moral que o tem assoberbado, eu tinha para ela todos os apontamentos e dados indispensáveis para fazer uma obra completa. (PINHEIRO 1929: 199)

Não obstante ter sido tal obra escrita por outrem, quase trinta anos mais tarde³², o actor fornece nas páginas deste seu livro, elementos que procuram elucidar sobre o que no Teatro Nacional D. Maria II ocorrera, questão que lança o seu nome na constituição de uma comissão (PINHEIRO 1929: 209) para averiguação das “causas de decadência do teatro português” e reforma do Teatro Nacional Almeida Garrett (PINHEIRO 1929: 207), como fora rebaptizado pela 1ª República.

Na mesma obra, António Pinheiro sintetiza o problema de fundo do Teatro Nacional, pela seguinte passagem:

Aquilo não tem, nem terá concerto [sic], enquanto nas cadeiras ministeriais da instrução e das finanças, do nosso malfadado paiz, se sentarem políticos sem o menor ideal estético, sem a menor noção de Arte, com A grande. Todos os que por lá têm passado, *todos* [sic], têm afirmado e afirmam que o Estado não tem dinheiro para o Teatro Nacional, para fazer uma exploração directa do Estado. Desde 1846 até 1926, isto é, durante 80 anos, tem havido dinheiro para tudo... para tudo... menos para o Teatro Nacional. (PINHEIRO 1929: 199)

Que papel desempenha António Pinheiro no processo reformador que a República leva a cabo para o Teatro Nacional? Que relevância tem esse mesmo papel para que se altere o estado de coisas na Casa de Garrett que, segundo o próprio Pinheiro, vive agudos problemas que se prolongam até ao cair do pano da 1ª República? (PINHEIRO 1929: 460)

O Teatro Nacional tem, por esta altura, o tempo de vida de dois regimes, isto é, a 1ª República e, para trás, a Monarquia Constitucional que o instituiu. De que forma, deste modo, estão os problemas da Casa de Garrett enraizados na sua própria história ou mesmo fundação? É então desejável neste ponto, procurar perceber como e em que quadro social, político e teatral surge o Teatro Nacional D. Maria II, bem como esboçar-lhe um retrato histórico.

4.1. Teatros de Lisboa

Quando cai o Absolutismo, nos inícios dos anos 20 do século XIX, funcionam em Lisboa quatro teatros para, como chama a atenção Luiz Francisco Rebello, “um

³² Em 1955 seria publicada a *História do Teatro Nacional D. Maria II*, obra de Gustavo de Matos Sequeira, no âmbito das comemorações do centenário do mesmo teatro.

quarto de milhão de habitantes” (REBELLO 2010: 409). Há que ter em consideração que o Teatro do Bairro Alto não funcionaria a partir de 1833³³, e que o Teatro de São Carlos se destinava, quase exclusivamente, à Ópera. Assim, os teatros que verdadeiramente importa referir são o da Rua dos Condes e o do Salitre. Exclui-se propositadamente um certo número de teatros particulares de propriedade aristocrática e burguesa, a que igualmente alude Rebello (REBELLO 2010: 409).

O tecido teatral de Lisboa seria reelaborado, e estavam mortos os planos de D. José que sustentava no teatro barroco um plano de educação da corte em torno da sua própria figura, à semelhança do que Luís XIV de França fizera com o Palácio de Versalhes. A Ópera do Tejo, arrasada pelo terramoto, fora o fim de todo um projecto, e “os próprios alicerces da sociedade portuguesa, as suas estruturas económicas, o seu lastro ideológico, sofrera com ele um forte abalo” (REBELLO 2010: 407).

O Teatro da Rua dos Condes é reconstruído, logo seguido do Teatro do Bairro Alto em 1760. Surge o Teatro da Graça, que funciona entre os anos de 1767 e 1781, e finalmente o Teatro do Salitre, activo a partir de 1782. Em 1793 é inaugurado o Teatro de São Carlos, baptizado em homenagem à então princesa e futura rainha Carlota Joaquina, ainda que a noção de teatro régio estivesse diluída, indo ao encontro da de teatro público. A este respeito, escreve Luiz Francisco Rebello:

Nem as suas origens nem o seu funcionamento correspondiam já ao modelo ortodoxo dos teatros de corte e ao respectivo padrão ideológico. Os movimentos tectónicos da sociedade portuguesa conduziam ao esbatimento progressivo da distinção entre teatros régios e teatros públicos. Por outro lado, e em simultâneo, exauria-se também a tradição barroca e metaforizante do “aparato do teatro e sua fábrica” que a ópera pressupunha e implicava o recurso a complexos mecanismos (a que se dera o nome de “tramóias”) [...] vindo prolongar visualmente o espaço sonoro e gestual da representação e “trazer vivo o conflito entre a realidade e a aparência, o falso e o verdadeiro, o jogo e a transitoriedade, a mentira e a vaidade” [...], entre a ilusão e a verdade. Essa dialéctica percorre toda a história do teatro e em cada época assume formas e perspectivas diversas, procura e ensaia novas sínteses, no quadro das respectivas coordenadas sociais. A génese da estética do romantismo em Portugal e dos tentames literários e artísticos que o precederam e configuraram é indissociável das reformas introduzidas pelo marquês na ossificada sociedade lusa de setecentos, e ininteligível fora do correlativo contexto europeu. (REBELLO 2010: 406)

A longa citação traduz e sintetiza uma reestruturação que não só atingiu a Lisboa física, como também a Lisboa social, contaminando outros pontos do território

³³ Este acabaria por ser demolido em 1836.

português. É no seio de uma sociedade em mutação, de uma Lisboa transformada, que a rivalidade entre o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre se vai manifestar.

4.2. Teatro da Rua dos Condes

É em terrenos pertencentes aos condes da Ericeira que se edifica este teatro, segundo Sousa Bastos (*apud* VASCONCELOS 2003: 25). Destruído pelo terramoto, ergue-se definitivamente a partir de 1756, o edifício a que Pina Manique atribui a designação de “Nacional”.

Pina Manique, Intendente-Geral da polícia e dos teatros da corte e do reino, homem que se envolvia na promoção artística (NORTON 2001: 97) – área em que tem como coroa de glória a edificação do Teatro de São Carlos – entende ser aquele o teatro que melhores condições reúne para tal estatuto. O teatro da Rua dos Condes contém “todas as comodidades precisas”, “largueza de corredores e diversas saídas para a rua”. Além destes factores, a sua localização não terá sido alheia à escolha de Pina Manique (VASCONCELOS 2003: 27).

Não obstante, as fontes citadas por Luiz Francisco Rebello reflectem vários defeitos desta casa de espectáculos, que seria “uma fábrica de constipações” ou uma “caldeira para banhos” consoante a época do ano, “um subterrâneo frigidíssimo e tenebroso” e ainda “uma espelunca imunda e carunchosa” (REBELLO 2010: 44). Matos Sequeira, por seu lado, faz referência ao facto de o Condes assentar sobre antigos poços que transbordavam no Inverno (SEQUEIRA 1955: 15).

Sobre este espaço lisboeta de representação joga-se uma parte importante da arte teatral do século XIX. É no Teatro da Rua dos Condes que se instala, em Janeiro de 1835, a companhia francesa de Émile Doux, mau actor mas bom encenador (REBELLO 2010: 51), a qual conta como primeira figura masculina o actor Paul. Durante cerca de dois anos esta companhia trabalha mais de duzentos textos (REBELLO 2010: 51), na sua maioria de cariz romântico.

A companhia sai deste teatro em Abril de 1837, mas Doux mantém-se aí responsável por um novo elenco, formado por actores portugueses. O repertório, agora traduzido, é representado na língua de Camões, enquanto o exigente ensaiador leva a que os artistas portugueses estudem os seus papéis, “evitando que se ouvisse primeiro o ponto e depois o artista” (VASCONCELOS 2003: 26). É nestas duas fases da sua actividade que reside a influência positiva que se reconhece a Émile Doux na arte teatral

portuguesa. Quanto a Paul, o actor assume a direcção pedagógica da Escola de Declamação, como anteriormente foi aludido³⁴.

Decerto que, para Doux ser protagonista de uma melhoria significativa do nível de teatro representado em Lisboa, foi preciso que Almeida Garrett gizesse o seu plano de reforma teatral já referida, no que respeita em particular o seu terceiro ponto³⁵. Ao romântico português se deve a organização desta companhia de actores nacionais que Doux dirige a partir de 1837 até 1843. Em 1840 surge como empresário o Conde de Farrobo, que de forma inteligente mantém Émile Doux como ensaiador e director de cena (VASCONCELOS 2003: 27), até que termine o contrato entre estes dois homens, findo o qual o francês se transfere para o Teatro do Salitre.

A sociedade de artistas que a partir de então dirige os destinos do Teatro da Rua dos Condes, diluir-se-ia em princípios de 1846, altura em que muitos vão integrar o elenco do Teatro Nacional D. Maria II (entretanto erigido no Rossio).

4.3. Teatro do Salitre

Edificado em 1782, o Teatro do Salitre conta com capacidade, entre frisas, camarotes e plateia, para novecentos espectadores (VASCONCELOS 2003: 25). Preterido em relação ao Condes como “teatro nacional” pelo intendente Pina Manique, ainda nos finais do século XVIII, o teatro também conhecido como Variedades, sobrevive durante décadas com a representação de grande diversidade de espectáculos. Apesar de o espaço ser “um enorme corredor tortuoso e deselegante” e um edifício “sem alicerces, sobre paus de prumo metidos na terra” (REBELLO 2010: 44), no Teatro do Salitre representa-se ópera, tragédia, drama, comédia, farsa, *vaudeville*, variedades, música e bailado. A estes géneros de representação juntam-se ainda exhibições de magia, ginástica, equilibrismo, malabarismo, ventriloquia, prestidigitação, fantoches e feras amestradas (VASCONCELOS 2003: 29).

Se é verdade que um público menos esclarecido é aquele que em geral acorre ao Variedades, não é menos verdade que também a família real ali se dirige com regularidade e curiosidade (VASCONCELOS 2003: 30). Tal facto contribui, porventura, para o referido esbatimento entre os teatros públicos e os de corte, numa Lisboa que se encontra em processo de homogeneização.

³⁴ V. *supra*, “Ensino”, p. 44.

³⁵ V. *supra* “Ensino”, pp. 43-45.

De 1837 até à abertura do Teatro Nacional D. Maria II, várias são as companhias e sociedades que assumem a gestão do Salitre. Em 1837 a Companhia Cómica não passa desse ano, abrindo falência. Em Abril do ano seguinte, a Associação Gil Vicente instala-se e, até Março de 1839, declara guerra aberta ao Teatro da Rua dos Condes, procurando evidenciar-se como principal teatro da capital. Ainda em 1839, a efémera Nova Companhia de Actores Portugueses não sobrevive a Agosto do mesmo ano. Em 1840 e 1841, escassa foi a actividade, que contou apenas com demonstrações de física, fantasmagorias e jogos hidráulicos, por parte de Monsieur Leroux, físico de Sua Majestade o Rei dos Franceses (VASCONCELOS 2003: 30).

Em Maio de 1841 surge no Salitre uma companhia de actores portugueses que compreende vários alunos do Conservatório. Esta companhia dá lugar, em Setembro do ano seguinte, à Sociedade dos Amadores da Cena Portuguesa que, não obstante ser gerida por Almeida Garrett, acaba por levar a efeito uma única representação.

Nos inícios de 1843 vai para o Salitre uma companhia ensaiada por Émile Doux que saíra do Condes, e que privilegia a tradução de originais franceses. A escassez de textos portugueses aqui representados e a abertura do teatro nacional em 1846, levam o Salitre ao seu quase desaparecimento (VACSONCELOS 2003: 31).

4.4.Rivalidade

Numa cidade em que os dois teatros se auto-intitulam na imprensa como “Teatro Nacional”, que lutam cada um pela sua parte como principal teatro de Lisboa, têm naturalmente esclarecidos apoiantes que muita tinta fazem correr nos periódicos em que escrevem, sobretudo depois de desencadeada a questão dos subsídios.

Desde 1809 que o Estado apoia economicamente, com um subsídio, o Teatro da Rua dos Condes. Mas por decreto de 15 de Novembro de 1836, “os subsídios votados pelas cortes [...] serão repartidos por todos eles, na proporção das suas necessidades e do proveito público que deles resultam” (REBELLO 2010: 50). Ora, em 1838, por decreto de 16 de Outubro, estipula-se que o subsídio é atribuído a um único teatro e seu empresário, desde que se comprometa a manter na capital “um teatro normal debaixo das melhores condições”. A preferência é dada a quem mantenha uma companhia de declamação todo o ano (REBELLO 2010: 50).

Estalada a rivalidade, a imprensa acompanha-a ávida e partidariamente, vai alimentando uma sociedade que se interessa e vive a questão teatral, orientada por mais de vinte periódicos da especialidade. Assim, enquanto Alexandre Herculano defende

que o pequeno subsídio de seis contos de réis devia ser distribuído, Garrett entendia que a sua divisão representa a sua anulação (VASCONCELOS 2003: 32).

O *Desenjoativo Teatral* critica o trabalho de Émile Doux, ridicularizando o Teatro da Rua dos Condes: “Criámos o nosso jornal para combater o Mr. Doux, isso temos feito com lealdade”. O *Atalaia Nacional dos Teatros* responde aos ataques do primeiro: “Deus dê saúde ao Sr. Émile Doux que nos levantou o teatro do pé em que jazia” (VASCONCELOS 2003: 33).

Apesar da polémica, ou talvez por sua responsabilidade, nenhum candidato ao subsídio se apresenta, mesmo sendo prorrogado o prazo para tal (VASCONCELOS 2003: 35). Matos Sequeira, todavia, refere que a rainha concede, em 1843, subsídio a ambos os teatros, numa quantia que ascende a dois mil e quatrocentos réis mensais. O fundamento, explica Matos Sequeira, prende-se com a premência em manter um núcleo de artistas que fosse a base do novo Teatro Nacional D. Maria II.

4.5. Teatro Nacional

Como anteriormente se mencionou, o plano de reestruturação do teatro português por Almeida Garrett publicado em *Diário de Governo* de 17 de Novembro de 1836, compreende três vectores fundamentais: formação de actores, estímulo à escrita de obras dramáticas e um edifício condigno, apto a promover a prática da arte teatral nacional e a educação do seu público³⁶.

Este último tópico encerraria o plano de que foi responsabilizado Garrett. Porém, este transformara-o num projecto de regeneração do Teatro Português. Isto é, incumbido de pensar a criação e organização de um teatro nacional, o autor de *Frei Luís de Sousa* elaborara uma reestruturação mais abrangente, tanto quanto possível, em termos materiais, mentais e humanos. Diz o artigo 2º do *Diário de Governo* de 17 de Novembro de 1836:

O Secretário d’Estado dos Negócios do Reino dará imediatamente ao Inspector Geral as necessárias instruções para que, acordado com os cidadãos zelosos, e amigos das Artes, que propuseram formar uma sociedade para a fundação do Theatro Nacional, se effectue quanto antes esta transacção, do modo mais conveniente.

³⁶ V. *supra* “Ensino”, pp. 43-44.

De acordo com este decreto, Joaquim Larcher, que se exonerara do cargo de Governador Civil de Lisboa depois do Setembrismo, organiza “uma associação de capitalistas e devotos que deveria levar a cabo a edificação do novo teatro” (SEQUEIRA 1955: 30).

Escolhido o local para a sua edificação, os trabalhos de construção do teatro iniciam-se a 7 de Julho de 1842, segundo o projecto do bolonhês Fortunato Lodi (REBELLO 2010: 48), no local anteriormente ocupado pelo Palácio dos Estaus, sede do Tribunal do Santo Ofício. A sede da Inquisição dá lugar ao edifício do teatro nacional, de que António José da Silva tinha sido, depois de Gil Vicente, o verdadeiro arauto, e que fora derrotado pelo Santo Ofício³⁷.

Os detractores do novo edifício criticam-no, entendendo-o como:

Defeituosíssimo; um monte de pedra e cal, inútil e perigoso; um desperdício de dinheiro; uma perfeita decepção; e uma afronta ao estado de civilização em que nos achamos, e as Artes portuguesas. (REBELLO 2010: 48)

Ainda na imprensa, Alexandre Herculano publica num tom todavia mais grave, um artigo a 20 de Outubro de 1842 na revista *Universal Lisbonense*, que termina da forma como Ana Isabel Vasconcelos chama a atenção:

Mas ser-nos-á lícito gracejar quando se trata de semelhante matéria? Quando se trata de uma edificação, que importa à civilização, à arte, ao poder nacional? De uma edificação para a qual se destinam setenta contos de réis de que ficou privado o nosso mendigo tesouro, e que estragados uma vez não haverá meio algum de ressarcir? [...] Não é esta, ainda que a muitos pareça, uma questão de interesse local: é questão de todo o país. (VASCONCELOS 2003: 38)

A esta questão nacional alude a *Revista Universal Lisbonense*, alertando para o facto de passos em falso no início da carreira da sala de espectáculos poder condená-la ao fracasso permanente (VASCONCELOS 2003: 38). Assim, a inauguração do Teatro Nacional suporta a responsabilidade do futuro e do êxito da arte dramática portuguesa. Isto é, se o Teatro Nacional conseguisse levar a efeito a formação e habituação de público, o sucesso adivinhava-se. Caso contrário, todos os teatros que se pudessem edificar nunca alcançariam esse objectivo.

³⁷ O gracejo irónico é óbvio. Quanto à imprensa, tantas vezes irónica, prefere a referência ao terreno alagadiço da edificação do teatro, alcunhando-o de “Teatro Agrião” (REBELLO 2010:48).

A 13 de Abril de 1846, celebrando o aniversário da Rainha D. Maria II, inaugura-se o Teatro Nacional, a que um decreto de 17 de Julho de 1842 atribuíra já o topónimo³⁸ (REBELLO 2010: 48).

Mas como se estrutura o teatro e que actores tem, e como se organizam estes que representam, doravante, na mais importante sala de espectáculos de Lisboa?

O romancista Luís Augusto Rebelo da Silva assume a gerência, enquanto a censura e superintendência do reportório está entregue a Mendes Leal, Costa Cascais e Rodrigo Felner, dramaturgos, bem como ao economista Oliveira Marreca.

Em sociedade artística, dirigida pelos actores Epifânio, Sargedas, Lisboa e Teodorico, à qual foi cedido o usufruto gratuito do edifício, os actores organizam-se em duas classes, depois de seleccionados. Esta selecção deve-se ao cadastro do Conservatório e aos pareceres das empresas existentes e dos dramaturgos mais influentes. Os artistas são, por portaria de 19 de Fevereiro de 1845, os seguintes.

- Actores de 1ª Classe: Epifânio, Joaquim Tasso, João Anastácio Rosa, Teodorico, Ciríaco da Silva, Sargedas Lisboa e Inácio dos Reis.

- Actrizes de 1ª Classe: Emília das Neves, Carlota Talassi e Delfina do Espírito Santo.

- Actores de 2ª Classe: António Maria de Assis, Miguel Gusmão, José Caetano de Viana, José Van-Nez, João Mata “O Mata-Castelhanos” e António Ferreira.

- Actrizes de 2ª Classe: Josefina dos Santos, Fortunata Levy, Josefa Soller, Maria José dos Santos, Bárbara Leal, Joana Andrade e Silva e Maria Radicci (SEQUEIRA 1955: 114).

Não há um só caso, segundo Matos Sequeira, que não tenha passado pelo Condes, pelo Salitre, ou por ambos. Joana de Andrade e Silva e Fortunata Levy, ambas do Condes, vinham do Conservatório, sendo que a segunda era aluna premiada. Com este leque de artistas começava a vida da “melhor obra lisboeta do Romantismo” ou talvez “a única obra válida desse período, segundo José Augusto França” (*apud* REBELLO 2010: 49).

O modelo de sociedade artística, ainda que dirigida por societários seleccionados pelos seus pares, não exclui a necessidade de uma comissão que, nomeada pelo

³⁸ A esta inauguração oficial antecederia uma abertura do teatro ainda não terminado, a 29 de Outubro do ano anterior, celebrando o aniversário natalício do Príncipe-consorte D. Fernando. A presidir a este acto tinha estado a vontade da rainha, que fizera publicar um decreto dois dias antes (REBELLO 2010: 49).

Governo, fiscalize a administração económica do teatro e a sua manutenção. A sociedade, que se deseja auto-suficiente, exclui ajudas financeiras, as quais só existirão quando seja demonstrada “a sua indispensável necessidade. Esta necessidade, que se evidencia meses depois, obriga a reformular a legislação, publicada em *Diário do Governo* de 6 de Novembro de 1847 onde se lê que o Teatro Nacional não consegue “corresponder aos fins para tinha sido criado sem depender do auxílio pecuniário do Estado” (VASCONCELOS 2003: 40).

A imprensa critica o funcionamento da Casa de Garrett. Ao contrário do determinado, as peças premiadas não têm preferência para representação, em benefício de “dramas mil vezes vistos na capoeira da rua do Condes” (VASCONCELOS 2003: 40), em que se gastam significativas somas.

A *Revista Teatral* denuncia ainda a “repugnante falta de asseio do edifício” e os escândalos em que se tornavam os ensaios, o que revela grande indisciplina no seio da sociedade artística. Este facto força a que a mesma legislação de 6 de Novembro aponte vários deveres aos actores, procurando inculcar-lhes sentido de responsabilidade para com o Teatro Nacional, estando previstas multas e deduções salariais em caso de incumprimento.

Uma vez que o Teatro Nacional não obtém o favor do público, surgem críticas à própria direcção, acusada de “concorrer para a decadência moral da nossa arte dramática” (SEQUEIRA 1955: 160).

O resultado prático de todo este turbilhão de perturbações é a dissolução da sociedade artística por decreto de Setembro de 1853. O Estado é assim chamado, doravante, à administração directa do Teatro Nacional, através de um Comissário especial que reporta directamente ao executivo (VASCONCELOS 2003: 43).

Pelo mesmo documento estão proibidos, no palco do Nacional, representações líricas, bem como farsas, entremezes, composições circenses, jogos de força e destreza, habilidades, ilusões, etc. Estão ainda proibidos melodramas de baixo nível de reportórios estrangeiros (VASCONCELOS 2003: 43). Todavia, durante mais de um ano, em 1856 e 1857, reside no teatro do Rossio uma companhia francesa que tem nos *vaudevilles* o seu forte (SEQUEIRA 1955: 198).

Emygdio Garcia refere que o período áureo do Teatro Nacional está compreendido entre 1862 e 1865, altura em que o Comissário do Governo é Francisco Palha (GARCIA 1909: 8). Sobre a chegada deste comissário ao Nacional, diz Matos Sequeira:

Francisco Palha de Faria Lacerda, chefe da 1ª repartição da Direcção-geral de Instrução Pública, homem de viva inteligência, entendedor do assunto e que desde 1859 lida com artistas, com a legislação teatral e com tudo o que dissesse respeito a palcos e bastidores. A imprensa recebeu a nomeação com aplausos. E tudo ficou com os olhos postos no Francisco Palha. (SEQUEIRA 1955: 251)

Francisco Palha, que chega ao Nacional para gerir uma dívida avultada que ascendia a mais de vinte e três contos de réis, diminui a duração das épocas e os ordenados³⁹, ao mesmo tempo que faz baixar os preços dos lugares da sala. Dá gratificações aos artistas pelo seu comportamento, zelo e mérito e reestrutura o modelo dos contratos.

Deste modo, os vestuários de actualidade estão agora a cargo dos artistas, bem como acessórios, rendas, plumas, fitas, bengalas, etc. (SEQUEIRA 1955: 253). Estas determinações, assim como remodelações na sala e condições de segurança anti-fogo que eram revistas, acabavam por resultar positivas. “A administração de Francisco Palha, inteligente e agitada, ia principiar a produzir os seus efeitos” (SEQUEIRA 1955: 259).

No período compreendido entre 1880 e 1898, a Companhia Rosas & Brasão reside no Teatro Nacional. Com a reforma que o Comissário António Enes protagoniza, esta empresa abandona a Casa de Garrett e volta a esta uma sociedade artística. Segundo Matos Sequeira:

Regime semelhante ao do Teatro Normal francês, na escala modesta das suas possibilidades, visto que o anterior, embora não fosse de todo prejudicial, tinha o defeito de se confiar aos interesses das empresas exploradoras. (SEQUEIRA 1955: 424)

É por decreto assinado pelo Ministro José Luciano de Castro em 4 de Agosto de 1898, que o regime de sociedade artística se torna oficializado. Do relatório que o antecede, consta:

O mútuo reconhecimento dos respectivos direitos e interesses, a intervenção arbitral do Comissário [...] serão meios suficientes para assegurar a cooperação de todos no sentido de promover a educação do público e o lustre da litteratura e da arte dramática nacional. (GARCIA 1909: 10)

³⁹ A estas reduções, que se tornariam progressivas, alude António Pinheiro, criticando-as e tornando-as um dos fundamentos que o levam a pensar o associativismo teatral. V. *supra*, “Associativismo”, pp. 17-18.

Matos Sequeira entende o decreto como abundante em precauções a favor dos escritores de teatro (SEQUEIRA 1955: 427), e vai ao encontro da opinião de Emygdio Garcia, que afirma ficarem os autores “com garantias que as leis anteriores não concediam”, enquanto a sociedade artística dispõe da “liberdade indispensável para o seu uso industrial” (GARCIA 1909: 10).

A verdade é que o regime acaba por ser dissolvido, uma vez que a sociedade artística organizada em 1898 “não correspondeu ao que dela se esperava” (GARCIA 1909: 11). E, se não correspondeu, foi porque em vez de contribuir para a fluidez das relações, acabou por agravar dissidências, tanto entre artistas, como entre estes e os autores dramáticos. Emygdio Garcia dá mesmo o exemplo da indisponibilidade de cinco artistas da companhia anteriormente residente – Rosas & Brasão – para entrarem na sociedade. Assim, Augusto Rosa, João Rosa e Eduardo Brasão, bem como Rosa Damasceno e Carolina Falco, são apontados como os primeiros responsáveis pelas dissidências entre artistas.

Por outro lado, estala um escândalo no teatro. Coelho de Carvalho, autor da peça *O Filho Doutor* recusada para representação, reclama deste facto. Da exposição do autor resulta, a um tempo, a sua efectiva representação, e a demonstração de actos ilícitos por parte tanto do Comissário como da sociedade. (GARCIA 1909: 10) Esta encerra a sua actividade a 31 de Maio de 1906 (SEQUEIRA 1955: 465).

4.6. República e Teatro Nacional

Aberto concurso por decreto de 14 de Dezembro de 1906, é adjudicada a exploração do Teatro Nacional D. Maria II, por portaria de 17 de Maio do ano seguinte, à empresa Menezes & Ferreira, por um período de três anos, os quais não chegam a ser cumpridos⁴⁰.

Por um novo decreto de 5 de Novembro de 1909, fica estabelecido um novo regime para a Casa de Garrett, consistindo num compromisso entre a administração estatal e uma sociedade artística. É a esta sociedade artística que se refere António Pinheiro, quando afirma que, na época de 1909-1910, a sociedade “lutou sem dinheiro contra todas as campanhas de descrédito que logo se formaram, e pensou, para salvar prejuízos, numa ida ao Brasil que a má sorte resultou infeliz” (PINHEIRO 1929: 201).

⁴⁰ O contrato foi rescindido por decreto de 8 de Março de 1909, por motivos de falência da empresa (SEQUEIRA 1955: 472).

Para esta *tournee* teria havido, segundo Matos Sequeira, “combinações fortes com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro” (SEQUEIRA 1955: 481), mas acabou por ser “um desastre”, com críticas de tal modo desfavoráveis que chegavam a exceder a “mais lógica cortesia com estrangeiros” (SEQUEIRA 1955: 482).

Enquanto o Governo é acusado por deixar ir a companhia ao Brasil “em condições precárias”, o jornal *Os Ridículos* publica um “artigo contundente” (SEQUEIRA 1955: 483) a que se refere também António Pinheiro. O periódico, de 9 de Julho de 1910, defende que ao Ministro do Reino e à Direcção Geral de Instrução Pública assistiria o dever de “não deixar sair para palcos estrangeiros essa companhia, em condições de ser desfavoravelmente e até brutalmente criticada”. Refere interesses públicos, “o bom nome de nossa terra” e “interesses da Arte” (PINHEIRO 1929: 202).

Pouco depois, o Cinco de Outubro anuncia mudanças no Teatro Nacional. Diz Matos Sequeira:

A Revolução e a Proclamação da República criaram também um ambiente novo, agitado, revelador de homens e de ideias que deslocaram predomínios [...] dentro do mundo dos palcos e dos bastidores. O Normal começou logo a receber essa influência, perdendo o antigo nome e passando a ser nomeado Teatro Nacional, pelo Decreto de 24 de Outubro. Tal título, por outro diploma (a portaria de 6 de Dezembro) foi acrescentado com o nome de Almeida Garrett. (SEQUEIRA 1955: 483)

A cinco e sete de Fevereiro de 1911, surgem dois pedidos de intervenção urgente perante a decadência da sala do Rossio, um da responsabilidade do Commissariado do teatro, outro por iniciativa dos societários. O mesmo fizera, mas a 16 de Novembro de 1909, a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos (SEQUEIRA 1955: 485), liderada por António Pinheiro.

Considerava a Associação, que o regime do Teatro Nacional consistia no seguinte:

[Um estado] gravoso para os interesses económicos dos artistas dramáticos e susceptível de atribuir direitos autoritários e discricionários a entidades que aparte o seu valor e méritos literários, podem contudo não possuir os conhecimentos práticos e profundos da especialidade que são chamados a dirigir. (PINHEIRO 1929: 206)

Uma comissão de inquérito vem, por decreto de 11 de Fevereiro de 1911, procurar pôr cobro à situação (PINHEIRO 1929: 203). O diploma considera que a

situação é “precária e melindrosa”, podendo mesmo ser fatal tal “fase crítica de manifesta decadência” (PINHEIRO 1929: 204). Considera também este documento que uma das causas principais de tal decadência é o abandono deste palco por parte de artistas “já consagrados pelo público” (PINHEIRO 1929: 206), numa clara referência à indisponibilidade dos artistas da Rosas & Brasão anteriormente mencionada.

Torna-se então necessário, continua, estabelecer uma “corrente de sentimentos” entre artistas, autores e público, congregando-se esforços para a efectiva educação do público e a elevação da arte dramática (PINHEIRO 1929: 207).

O diploma considera ainda aquilo que tinha sido apresentado pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos ao Grande Congresso Nacional em 15 de Junho de 1909⁴¹, cujos delegados tinham afirmado ser a legislação teatral, ainda, “um caos perfeito e um produto da falta de legislação condigna” (PINHEIRO 1929: 206).

4.7.Comissão de Inquérito de 1911

A Comissão de Inquérito nomeada e presidida pelo Director Geral de Instrução Secundária, Superior e Especial, é constituída por 10 outros elementos, procurando dar voz aos vários quadrantes da vida teatral portuguesa. Assim, um representante da Associação de Classe dos Autores Dramáticos, um da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos e outro ainda da Associação de Jornalistas e Homens de Letras, têm também assento na comissão. A mesma contava ainda com Faustino da Costa, escritor e sócio da Academia das Ciências; Carlos Posser, antigo gerente do Teatro Nacional e ex-societário do mesmo; Cristiano de Sousa, actor, ensaiador e director de cena; Emídio Garcia, advogado; Bento Mântua, Afonso Gaio e Bento Faria, escritores dramáticos.

Esta comissão, instalada numa sala do Teatro Nacional a partir de 20 de Fevereiro de 1911, tem como objectivo, à luz do diploma:

Apresentar ao governo os alvites que julgar convenientes para, numa salutar e rápida reforma do Teatro Nacional Almeida Garrett se acautelarem eficazmente, e de vez tanto quanto possível, os legítimos interesses da Arte, da literatura e dos artistas dramáticos portugueses. (PINHEIRO 1929: 207)

Contudo e curiosamente, como entendem Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos, nada em termos práticos resultou desta comissão, nem deste ano de 1911, nem de toda a vigência da 1ª República:

⁴¹ V. *supra*, “Ensino”, pp. 53-54.

Curiosamente e ao contrário do que seria expectável, devido sobretudo à febre legisladora que então assolou o país, não é elaborada, durante a 1ª República, o que chamaríamos hoje uma “lei de bases” para o Teatro Nacional. Durante todos estes anos assistimos à sucessiva publicação de decretos e diplomas que alteram parcialmente ou em pontos específicos as leis de 1898 e 1909, consoante as necessidades ou os interesses do momento, sem qualquer política de fundo, pensada e definida para a arte teatral. (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 35)

Gustavo de Matos Sequeira refere o relatório da comissão e a posterior declaração do ministério:

Todos traziam o seu óbolo de ideias e pareceres para o assunto. O pior é que a Comissão se reuniu, reuniu, começou a deixar de reunir, e a declaração do Ministério, de que não podia contribuir com uma verba para a sua manutenção, como se pensava, pôs um ponto no assunto. O relatório, publicado no Diário do Governo, de 21 de Dezembro desse ano, assinado só pelo secretário, diz isso... e diz tudo. (SEQUEIRA 1955: 488)

Matos Sequeira encontra sustentação no que sobre este assunto escrevera António Pinheiro, em Agosto de 1926:

Depois de tantos labores... a Comissão foi-se desagregando... deixando de reunir... e o teatro aguardou uma reforma que não veio... porque consultados, o ministro do Interior e o das finanças..., declararam que o estado não podia inscrever no orçamento verba para a exploração do Teatro! Era de esperar! De tudo isto foi publicado um relatório no Diário do Governo Nº 297 de 21 de Dezembro de 1911, assinado apenas pelo Secretário da Comissão... e mais não disse. (PINHEIRO 1929: 228)

Deste modo, a Comissão nunca concluiu os seus trabalhos em concreto. Porém, as discussões e paixões que se acenderam durante o processo acabam por demonstrar a falta de conclusões da mesma. Uma vez que “os jornais atafulhavam-se de artigos, polémicas, estatísticas”, em textos que ventilavam o assunto, “autores e actores digladiavam-se com azedume” (SEQUEIRA 1955: 486).

É neste ambiente que sai a terreiro o societário Augusto de Melo, discordando da constituição da Comissão, atacando António Pinheiro. Este, em Assembleia-geral da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, fora delegado representante da mesma associação na Comissão (PINHEIRO 1929: 209).

Augusto de Melo, “homem de fina inteligência”, que “sabia escrever” e era “um pouco complicado no trato” (SEQUEIRA 1955: 486), escreve no *Novidades* de 25 de

Fevereiro de 1911 que a composição da Comissão “agita e alvoroça a opinião pública”, “escrevem-se artigos violentos nos periódicos” e “discute-se o mérito literário dos vogais” (PINHEIRO 1929: 210). Declara “a surpresa e o desgosto” por não ter a sociedade artística um seu representante na Comissão, facto que, diz António Pinheiro, é o ponto fulcral do texto de Melo, pois o societário Inácio Peixoto desejava integrar a sua constituição (PINHEIRO 1929: 211).

Melo acusa Pinheiro de ter na manga uma reforma que tentará impor, facto que Pinheiro diz não ser verdade, sendo “força de argumento inventado pelo colega” (PINHEIRO 1929: 213). Pinheiro é ainda criticado por se dispor a fazer parte da comissão em vez de se pôr do lado dos societários, entre os quais há sócios da Associação de Classe (PINHEIRO 1929: 213). Ironicamente e de forma mordaz, Augusto de Melo conclui o artigo com aquilo que entende querer, de facto, António Pinheiro:

Queira sentar-se, então, há vontade [...] Aqui tem todas as chaves, todas do arquivo, das arrecadações, dos cofres, das estantes, dos armários, dos camarotes e das gavetas! [...] Agora chame os seus camaradas na arte e colegas na associação... Não core! E chame também todos os empregados: o contra-regra, o ponto, o aderecista, o camaroteiro, todos, até os moços do palco [...] aperte-os, esprema-os bem com perguntas [...] e, finalmente, medite na figura que há-de fazer naquela cadeira em que eu me sento quando ensaio! Sim, aquela cadeira... há-de tê-la, que bem a merece... há-de tê-la. Hoje, porém, ainda não! Espere!⁴² (PINHEIRO 1929: 215)

Dois dias depois, a 27 de Fevereiro, a direcção da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos responde nas páginas do *Dia*. Pinheiro, diz Matos Sequeira, “disfarçado atrás da Associação, atirou com o espectro de uma moralidade imprescindível para cima do Normal e do seu defensor” (SEQUEIRA 1955: 487).

António Pinheiro, sentindo-se visado com “setas ervadas”, reputa as insinuações de Melo como “injuriosas para o carácter individual e colectivo desta direcção [da Associação]. Quanto à moralidade sob “disfarce” referida por Matos Sequeira, lê-se no artigo do *Dia*:

O senhor António Pinheiro está como delegado desta Associação [...] por todos os motivos que nos aprouve fazer a sua escolha e mais uma: o da moralidade, que é imprescindível fazer residir em todos os membros da nossa classe... ainda

⁴² Como se verificará adiante, as palavras mordazes de Augusto de Melo acabariam por ser também proféticas. V. *infra*, “Teatro Nacional D. Maria II”, p. 83. Pinheiro, tornado societário em 1911-1912, ensaia *O Sol da Meia-Noite* nessa época, por indicação do gerente da sociedade artística.

mesmo em aqueles que, porventura, há muito a perderam em absoluto [...] Porque há caracteres que estão acima da vasa que esvurma de certas almas. (PINHEIRO 1929: 216)

Cerca de três meses depois, a 21 de Maio, o *Bandarilhas de Fogo* publica uma entrevista que António Pinheiro concede a Rodrigues Laranjeira, na qual o actor procura esclarecer a sua posição. A *alma-mater* da Associação, insiste, como sempre, na união de esforços para o bem e êxito do teatro português⁴³.

Deste modo, Pinheiro afirma que todos “deveriam tentar o levantamento da arte teatral nas suas múltiplas manifestações”. Defende que “não se dividam os campos, não se extremem as ideias, não se anteponham paixões e a obra resultará forte e fecunda” (PINHEIRO 1929: 219). Acrescenta ainda:

No momento determinado, em que todos sejam chamados a colaborar para o grande fim, estou intimamente convencido, que todos á porfia, congregarão as suas faculdades artísticas em prol de tão alevantado empreendimento. O artista, quando cercado, rodeado de um grande conjunto intelectual e artístico, trabalha e luta porfiadamente pela sua arte. (PINHEIRO 1929: 220)

O actor afirma confiar nos trabalhos da Comissão, não pela sua “insignificantíssima” quota, mas “pelo seu *totum*, que não obedece a espírito de seita, nem a depurações de mesquinhas vinganças” (PINHEIRO 1929: 222). Acima de tudo, o que Pinheiro procura é engrandecer o teatro português e por esse aspecto responde a seguinte passagem da entrevista:

Desenganemo-nos; a integridade da pátria não consiste só na independência do território. O que lhe vincula aquele carácter é a sua língua, a sua história, a sua literatura, a sua arte e, deixe-me ter este orgulho, filho da minha profissão, o seu teatro. (PINHEIRO 1929: 223)

A troca de galhardetes entre Augusto de Melo e António Pinheiro está, dentro de pouco tempo, sanada. Melo, que fora agressivo com o presidente da Associação, põe fim ao caso com rasgados elogios à personalidade e valor artístico de António Pinheiro.

Aquando da entrada deste e de Lucinda do Carmo como societários do Teatro Nacional⁴⁴, Melo refere-se a estes “com ardor” e augura-lhes um triunfo. (PINHEIRO 1929: 238) Segundo a mesma fonte, Augusto de Melo citado ainda pelo *Dia*, afirma:

⁴³ V. *supra*, “Associativismo”, pp. 14-15.

⁴⁴ Os dois artistas, requerendo lugares como societários, têm a sua admissão por promulgação no *Diário do Governo* de 3 de Novembro de 1911 (PINHEIRO 1929: 236).

Sem dúvida, que são dois elementos duma ilustração e valor utilíssimos ao teatro e muito devem concorrer, não só para o bom desempenho das peças, como contribuir para o levantamento dos créditos desta casa. (*apud* PINHEIRO 1929: 239)

Esta mudança de opinião expressa sobre António Pinheiro é esclarecedora. Melo exagerara no seu juízo sobre o colega, e escrevera tomado pelas paixões que Pinheiro reputava perigosas para a obra teatral. Escreve Matos Sequeira, cuja opinião sobre Augusto de Melo vai no mesmo sentido:

O antigo adversário de António Pinheiro, passada a borrasca da Comissão de sindicância, esquecera-se dos agravos e das polémicas havidas. Augusto de Melo era muito mudável. Não nos esqueçamos do tratamento de “Vossa Excelência” e de “Você” que ele nos dava, conforme exercíamos ou não o lugar de Comissário do Governo. (SEQUEIRA 1955: 492)

4.8. Projecto de Reforma do Teatro Nacional

Pelo Decreto do Governo de 11 de Fevereiro de 1911, o Conselho de Arte Dramática está dissolvido, substituído depois pelo Conselho Teatral, órgão em que a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos tem – finalmente – o seu representante, questão há muito defendida. Emygdio Garcia, por exemplo, em texto de 1909, protestava “contra o facto do governo se não haver ainda lembrado de fazer membro nato do Conselho de Arte Dramática o presidente de tão prestimosa colectividade” (GARCIA 1909: 30).

O Conselho Teatral, comissão independente, tem como objectivo dar parecer, fundamentando-o, sobre os assuntos de arte de representar que o Governo entenda dever consultar. Preside a este conselho o Governador Civil de Lisboa que, inerentemente, é o Inspector-geral dos Teatros, e também o presidente do Conselho de Gerência do Teatro Nacional. A este se juntam delegados de várias associações (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 37), e entre estes a dos Artistas Dramáticos, cujo representante é António Pinheiro.

É durante a temporada de 1911-1912 que o Conselho Teatral elabora um projecto de reforma para a Casa de Garrett, através de uma subcomissão encarregue da sua apresentação, composta por Júlio Dantas, Luís Barreto da Cruz e António Pinheiro (PINHEIRO 1929: 247).

Este projecto, uma vez mais, vem “agitar o ambiente jornalístico-teatral” (SEQUEIRA 1955: 496). Matos Sequeira vê duas barricadas, capitaneadas por outros tantos líderes do momento. Por um lado, António Pinheiro, “havido como republicano ferrenho e que, como tal, dispunha de certa influência naquela ocasião”. A outra facção é comandada, segundo Matos Sequeira, pelo artista Inácio Peixoto que, além de republicano tinha ao seu dispor o jornal *O Mundo*, que o seu bom amigo França Borges geria (SEQUEIRA 1955: 496).

O ponto fulcral da discussão em torno deste projecto consiste no “quadro extraordinário” do Teatro Nacional, que o diploma de 12 de Outubro revela. António Pinheiro descreve a reacção ao mesmo diploma:

Levantaram-se de todos os lados protestos veementes, especialmente dos empresários, na vanguarda dos quais se achava o Visconde S. Luís Braga. A imprensa gemeu em furibundas tareias à minha pessoa, pois que o Dr. Júlio Dantas, e Luís Barreto da Cruz, eram invulneráveis para o caso, e o único a quem todos se podiam atirar era eu [...] Defendi-me como pude, primeiro na Associação e depois na imprensa. (PINHEIRO 1929: 247)

Assim, e mediante as explicações de Pinheiro em Assembleia-geral da Associação, “um rasgo de franqueza e agradecimento aprovava por aclamação o trabalho do seu delegado sobre o quadro extraordinário” (PINHEIRO 1929: 248).

Em *A Capital* de 15 de Setembro de 1912, o delegado da Associação defende-se e justifica-se perante a opinião do Visconde, em relação ao “quadro extraordinário” criado, que o empresário entendia como odioso e improfícuo (PINHEIRO 1929: 249).

Mas porque causava este “quadro extraordinário” tanta celeuma? Destinava-se este quadro a qualquer artista dramático que, entendendo, o queira integrar, ficando em “lista de espera” com preferência, no caso de uma vaga como societário do Teatro Nacional (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 37). Estes artistas têm, entre outros, o direito à aposentação pelo cofre de subsídios e socorros daquele teatro, caso se invalidem ao fim de vinte anos inscritos neste quadro, ou já incluídos como societários (PINHEIRO 1929: 250).

É este aspecto em particular, em torno do cofre de subsídios, que move a contestação dos artistas societários do Nacional. Porém, “o Governo está no direito de dar vantagens aos artistas dramáticos” (SEQUEIRA 1955: 497), atraindo-os ao teatro que o estado patrocina (PINHEIRO 1929: 205). Por outro lado, os societários apenas contribuem para o cofre com 5% do produto dos benefícios de cada um. O restante vem

do estado e dos autores dramáticos, que não por esse mesmo cofre não têm aposentação (PINHEIRO 1929: 252).

Quanto às questões levantadas pelo Visconde S. Luís Braga, defende-se António Pinheiro, afirmando que o “quadro extraordinário” não é uma obrigação, é livre intenção de cada artista. Diz ainda António Pinheiro:

A pretensão de que semelhante medida desorganiza as companhias constituídas pelos vários empresários afigura-se-me pueril: os artistas não são inamovíveis; entram e saem constantemente dos teatros, ao sabor dos seus interesses, das suas conveniências e até dos seus caprichos, usando da plena liberdade de trabalho, que nenhum empresário pretende de certo contestar. Por seu turno, os empresários estão igualmente no direito de despedir os seus artistas [...] Portanto, se empresários e actores são livres – como podem os empresários pretender que a criação do quadro extraordinário lhes rouba artistas? (PINHEIRO 1929: 253)

Segundo Matos Sequeira, Inácio Peixoto defendia que o quadro extraordinário era “uma armadilha feita aos artistas”, enquanto o Visconde lutava para que o projecto não fosse para a frente. Estava receoso, “de que a sua companhia se desfalcasse” (SEQUEIRA 1955: 497).

O Visconde e Peixoto ganham esta batalha, uma vez que na reforma, publicada a 14 de Outubro de 1912, coarctam-se no artigo 2º do Decreto “todas as disposições nas quais se consigna o direito à aposentação pelo cofre de subsídios e socorros aos artistas estranhos à sociedade” (PINHEIRO 1929: 256).

Pelo artigo 3º do diploma é criado o Conselho de Gerência, presidido por um Comissário do Governo e eleito pelo Conselho Teatral. Ao Conselho de Gerência juntam-se quatro membros eleitos pelos societários: gerente-delegado, director de cena, tesoureiro e secretário (SEQUEIRA 1955: 498).

É então a época de 1912-1913, aquela que se inicia, pela primeira vez, à luz desta reforma. Ao Conselho de Gerência preside Augusto de Castro, sendo Joaquim Costa o gerente-delegado, Luís Pinto o tesoureiro e Carlos Santos o secretário. António Pinheiro assume o cargo de director de cena.

Nesta época de renovação, a política de bastidores anda tão bravia “como a cá de fora” (SEQUEIRA 1955: 503), e as guerras não cessam, o que resulta em termos práticos numa época de pouca receita. Escreve Pinheiro:

O que foi essa temporada de intrigas, de lutas internas e externas, de propositadas desconsiderações, não se descreve porque não chegava um só

volume para tal. E da luta interna e dos seus reflexos externos, e da má vontade, latente contra aquele teatro, resultou uma época monetariamente improfícua. (PINHEIRO 1929: 258)

Uma vez mais o resultado prático da época dava razão ao director de cena do Nacional. A falta de união e os desentendimentos prejudicam em primeiro lugar a arte teatral e, conseqüentemente, os seus praticantes.

A época termina com uma carta de quatro societários – Inácio Peixoto, Joaquim Costa, Augusto de Melo e Palmira Torres – endereçada ao presidente do Conselho de Gerência, pedindo o seu licenciamento sem perda de direito quanto ao cofre de subsídios e socorros, justificando-se com a época deplorável encerrada. O pedido foi deferido, o que viola as leis internas ou, como diz Matos Sequeira, constitui “a revogação de todo o regime do teatro” (SEQUEIRA 1955: 504).

Uma outra carta, com o mesmo destinatário e publicada em *O Século* de 24 de Junho de 1913, vem pôr cobro à questão. Assinada pelos societários Maria Pia, Lucinda do Carmo, Carlos Santos, António Pinheiro, Augusta Cordeiro, Delfina Cruz e Laura Cruz, nela se estranha e lamenta o pedido injustificável, por um lado “lançando mais uma nota de descrédito sobre o teatro” e, por outro lado, “confessando o desastre da sua actuação e a ausência de público daquela casa” (SEQUEIRA 1955: 504).

Na época de 1913-1914 agrava-se a indisciplina no teatro, onde cada um dos societários “entendia que podia fazer o que quisesse, arrogando-se direitos inexplicáveis e absurdos injustificáveis”. Pinheiro, no seu estilo mordaz, fala dos colegas, os quais “julgando-se detentores e proprietários em vida do teatro, manobravam “na sombra e às claras o descalabro” da Casa de Garrett, com a “corte das suas vaidades e das suas intrigas” (PINHEIRO 1929: 278).

Mas a verdade é que a indisciplina começa na gerência. Esta tinha já deferido pedidos que negavam as leis próprias do funcionamento do teatro, no que resultara em que o gerente-delegado e o tesoureiro estivessem ausentes do Nacional, respectivamente Joaquim Costa e Inácio Peixoto, encontrando-se a actuar no Porto. Assim, por falta de comparência, o gerente-delegado é convidado a apresentar a sua demissão, enquanto o lugar de tesoureiro era entregue a Luís Pinto (SEQUEIRA 1955: 506).

As esperanças da sociedade artística recaem sobre a preparação e estreia de *Honra Japonesa*, que colhe os favores da crítica e felicitações do presidente do Conselho de Gerência endereçadas ao director de cena. A época, porém, resulta em mais um desastre. O público não adere e a sociedade vive em “permanentes dissídios e

insatisfações” e a indisciplina no palco agudiza-se (SEQUEIRA 1955: 512). A distribuição de papéis é caótica, uns rejeitando, outros reclamando o papel que entendem seu de direito (PINHEIRO 1929: 278). António Pinheiro, director de cena, que entende não continuar em tais condições, descreve o era um ensaio por esta altura:

De chapéu na cabeça, véu na cara [...] malas numa das mãos, chave do camarim na outra, vinham quando queriam e à hora que entendiam aos ensaios, abandonavam-nos [...] sem dar satisfações a ninguém [...] não entendiam os papéis [...] um caos! Uma lástima! Uma vergonha! Uma miséria! (PINHEIRO 1929: 278)

António Pinheiro acaba por pedir a demissão de societário, acto que, como tudo o que acontece no Teatro Nacional, não é pacífico. Este seu pedido, de 17 de Fevereiro de 1914 (SEQUEIRA 1955: 512), começa por ser recusado pelo ministro Sobral Cid, mas nesse dia Pinheiro já não representa (PINHEIRO 1929: 279), não cedendo aos vários pedidos para reconsiderar a sua posição (PINHEIRO 1929: 280).

A reforma de 1912 falha de forma redonda. Pensada de forma mais completa em relação à classe dos artistas, não fora legislado o que ao famoso “quadro extraordinário” dizia respeito. A ideia que António Pinheiro defendera não vingara mas, como diz Matos Sequeira, “o que se passaria se ela tivesse ido por diante é que não é fácil de adivinhar” (SEQUEIRA 1955: 498).

Pinheiro fora, com esta ideia, fiel ao seu ideal de defesa da classe e ao seu espírito associativo, e afirma que todos os vogais do Conselho deram o seu total acordo à criação do “quadro extraordinário” à excepção de Inácio Peixoto (PINHEIRO 1929: 254).

Em texto publicado em *A Capital* de 15 de Setembro de 1912, afirmara:

Resta-me a tranquilidade da consciência, que naturalmente provém do dever cumprido, e a certeza que nas actuais circunstâncias não seria muito fácil ao Conselho fazer um trabalho melhor do que o que fez (...) O projecto entregue ao Sr. Ministro do interior, estabelecendo um regime intermédio, sem o mínimo aumento de despesa, afigura-se-me a única forma de resolver prática e rapidamente a questão. (PINHEIRO 1929: 253)

Ora, Pinheiro entende que o Conselho fez o melhor que podia fazer em tais circunstâncias, e que o ponto mais sensível do projecto de reforma tem a concordância da quase totalidade do mesmo Conselho. Este, tendo uma composição que englobava desde o poder político a representantes da imprensa, passando pela gerência do próprio

teatro, classe dos artistas e classe dos autores dramáticos, dificilmente se entende como um projecto medíocre. Faltou apenas, a este projecto, ser subtraído dos interesses e das questões de foro individual, das paixões e dos extremismos que António Pinheiro afirmara serem inimigas da obra “forte e fecunda”.

4.9.Reforma de 1926

A questão central da falta de organização do Teatro Nacional prende-se, segundo Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos, com a relação, nos termos da lei, entre os artistas e a sociedade a que pertencem (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 39).

Depois de publicado o decreto que autoriza os artistas a actuar noutros palcos, o que acontece em 23 de Outubro de 1915, os mesmos artistas fazem o mais abusivo uso desta lei. Era este um ponto que muita tinta fizera correr na imprensa, prejudicando uma vez mais um bom funcionamento do teatro. A indisciplina é geral e “a orgânica do teatro do Estado desconjunta-se por todos os lados” (SEQUEIRA 1955: 551). Este decreto é “um dos vinte e oito ou mais que têm reformado o Teatro Nacional”, diz António Pinheiro em 1926 (PINHEIRO 1929: 427).

Outro decreto, de 1924, atribui ao Nacional um subsídio de cento e cinquenta mil escudos anuais, sendo que no último artigo do diploma se declara não poder ser concedida a verba, “porque o Estado não estava habilitado a dispendê-la” (PINHEIRO 1929: 427).

O Estado, conseqüentemente, proclama durante a época de 1925-1926 a anulação do subsídio, entregando o Teatro Nacional à sociedade artística⁴⁵, a qual deveria ocupar-se da sua gestão. Discordando, os societários Rafael Marques e Ilda Stichini pedem a demissão (PINHEIRO 1929: 428). Tal facto vem a público e gera-se, como habitualmente, uma “campanha de diária e insistente de descrédito” (PINHEIRO 1929: 429) da qual o único seriamente prejudicado é o Teatro Nacional.

Os societários concordam com a proposta da gerência, no sentido de se proceder a um empréstimo de quarenta e cinco mil escudos livres de juros (PINHEIRO 1929: 437), para um teatro que pouca receita produz. O societário Ribeiro Lopes recua com a sua palavra, alegando que a sua nomeação como societário era nada mais que uma burla e pede a demissão (SEQUEIRA 1955: 623).

⁴⁵ António Pinheiro é novamente societário a partir desta época de 1925-1926, por portaria de 7 de Setembro de 1925 (PINHEIRO 1929: 424), sendo convidado para ensaiador e director de cena. (PINHEIRO 1929: 433)

Joaquim Oliveira, outro societário, procura esclarecer a situação em entrevista ao jornal *O Século* de 8 de Janeiro de 1926. Sugerira-se, diz Oliveira, que os espectáculos fossem financiados por um capitalista, para que todos os envolvidos nos espectáculos fossem remunerados. Os societários nada recebiam, na esperança de se montar um espectáculo “que tudo salvasse” (PINHEIRO 1929: 436).

Uma vez que Ribeiro Lopes não concorda com o negócio e é necessário o acordo unânime da sociedade, a operação fica sem efeito. Acontece, porém, que o gerente Luís Pinto apresenta um documento a Ribeiro Lopes para que este assine, assumindo assim a sua responsabilidade pelo empréstimo (SEQUEIRA 1955: 624). Ribeiro Lopes participa o caso ao Comissário do Governo e este ao Ministério da Instrução. Na sequência deste escândalo, o Teatro Nacional encerra portas praticamente durante todo o Janeiro de 1926, mês em que, no dia 15, se extingue a sociedade artística por decreto (SEQUEIRA 1955: 624).

Neste diploma, entre outras disposições, estabelece-se um regime provisório por seis meses, até ao fim de Julho, período em que a sociedade artística se mantém em trabalho, com os societários que o entendam, o que não são os casos de Ribeiro Lopes e de Joaquim Oliveira, entre outros (SEQUEIRA 1955: 625).

Estas convulsões no interior da Casa de Garrett, este “lindo pé de campanha”, como António Pinheiro escreve, onde se jogam “ambições, desejos, interesses, assaltos” (PINHEIRO 1929: 441), é afinal o reflexo do Estado e do país no estertor da 1ª República. As convulsões políticas multiplicam-se, intensificam-se, e golpes e contra golpes fazem suceder composições ministeriais. “É o ministério que vai e o ministério que vem, num concurso permanente de efemeridade, num jogo de cadeiras que não tem fim” (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 21).

Enquanto se soltam “mais campanhas jornalísticas de descrédito, e outras tantas da mesma afinação em cafés e centros da má-língua e do elogio mútuo” (PINHEIRO 1929: 441), a Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro⁴⁶ e a Sociedade dos Escritores e Compositores Teatrais deitam mãos ao estudo para a reforma do Teatro Nacional, e o Ministro da Instrução compromete-se no Parlamento a não promulgar qualquer diploma sem que sejam analisados os projectos das associações (SEQUEIRA 1955: 627).

⁴⁶ Associação que, como foi referido a pp. 27 de ASSOCIATIVISMO, seria depois denominada Grémio dos Artistas Teatrais (Sindicato Profissional).

Mas se estas associações “tomaram sobre os ombros a campanha de solicitar do Governo a reforma do Teatro Nacional” (PINHEIRO 1929: 441), é porque autores, actores e empresários lutam para que as diversas opiniões e posições sejam levadas em conta (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 41). Se vários empresários ambicionam de forma legítima a Casa de Garrett, tal facto não justifica o “marulhar das paixões surdas e das vaidades inconfessadas que se levantam ruidosamente” (SEQUEIRA 1955: 626). O único ponto, não consensual (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 41), mas defendido pela classe dos artistas, é o de ter de ser o Teatro Nacional administrado directamente pelo Estado.

É com recurso a uma assembleia que as duas associações expõem os seus pontos de vista. António Pinheiro, “presidente da Comissão de Representação Oficial do Grémio, agora transformado em Sindicato Profissional” (PINHEIRO 1929: 447), elabora um relatório que apresenta a esta assembleia, a que *O Século* de 1 de Março de 1926 dá largo destaque:

Sucintamente, diremos que no relatório se fala dos 26 decretos e portarias publicados pelos governos da monarquia e da República, no período de oitenta anos [...] que nunca lograram por em condições de exequibilidade e de vida prática a sua administração. De 3 em 3 anos, a publicação destes decretos em nada tem contribuído para os fins em vista. O Teatro Nacional está longe, ainda hoje, de desempenhar aquela função educadora para que foi criado e por que se tem mantido. (PINHEIRO 1929: 497)

Pinheiro reafirma o que já proferira sobre teatro e civilização:

O desenvolvimento do teatro marca o grau de desenvolvimento artístico e progressivo de um povo [...] Só o Estado pode alimentar devidamente, em toda a sua pureza, o fogo sagrado da arte dramática, sacrificando vãos interesses materiais aos seus altos fins civilizados. (PINHEIRO 1929: 497)

Em moção subscrita por ambas as associações e lidas por Constantino de Carvalho, declaram-se intenções das quais se realçam os seguintes pontos:

1º: Intervir junto do Sr. Ministro da Instrução no sentido de que seja eliminado o artigo 5º do Decreto nº 11:396 de 15 de Janeiro de 1926⁴⁷. 2º: Que nenhum projecto de reforma do Teatro Nacional seja elaborado sem a cooperação e o parecer do Grémio dos Artistas Teatrais, como, aliás, ficou expresso na declaração do Sr. Ministro da Instrução⁴⁸ [...] 3º: Manter todo o apoio

⁴⁷ Por este artigo se extinguiu a sociedade artística do Teatro Nacional.

⁴⁸ Declaração anteriormente mencionada, a p. 24

indispensável às duas colectividades directamente interessadas no assunto, até que por parte dos poderes públicos sejam atendidas as suas reclamações. (PINHEIRO 1929: 450)

A assembleia faz eleger uma comissão para reconhecidamente saudar o Presidente da República Bernardino Machado, em audiência previamente solicitada. Ao Presidente da República esta comissão entregará as propostas de reforma, elaboradas pelas duas associações de classe. Esta comissão é composta por dois membros da Comissão de Propaganda e por outros dois do Grémio (PINHEIRO 1929: 453). Entre as últimas declarações da assembleia, diz Luna de Oliveira:

O Sr. Ministro da Instrução, apesar da intriga que o rodeia, acabará por promulgar um diploma que a todos satisfaça, livrando, assim, o Teatro Nacional da nefasta e perniciosa influência que tem inutilizado a sua acção. (PINHEIRO 1929: 457)

O projecto de reforma do Grémio dos Artistas Teatrais é elaborado, segundo Matos Sequeira, “pelo dramaturgo Bento Mântua e pelo actor Constantino de Carvalho, sempre na primeira fila das pugnas associativas” (SEQUEIRA 1955: 627). No entanto, António Pinheiro refere nas suas memórias que o mesmo projecto é da autoria da já referida Comissão de representação Oficial do Grémio, a qual é por si presidida, (PINHEIRO 1929: 460).

Sabendo que Pinheiro preside à comissão e que, ele como Constantino Carvalho⁴⁹, sempre esteve, ora por iniciativa própria, ora por solicitação de outrem, na primeira fila do associativismo, é facilmente presumível que o professor de estética teatral tenha participado na elaboração do projecto.

O projecto de reforma elaborado pelo Grémio é aquele que, segundo Pinheiro, é considerado o mais viável e o mais consentâneo com o interesse geral (PINHEIRO 1926: 460). A estrutura do Teatro Nacional assenta nos seguintes órgãos, segundo o projecto do Grémio:

- Administração e Fiscalização: mantêm-se as figuras do Comissário do Governo nomeado e do Gerente, sendo este resultado de escrutínio pelo Conselho Teatral.
- Gerência: a este órgão compete superintender todos os ramos de actividade do teatro.

⁴⁹ Ao afirmar quem são os três membros da Comissão, António Pinheiro refere-se a Constantino de Carvalho como “devotado paladino do ideal associativo” (PINHEIRO 1929: 460).

- Conselho de Leitura: faz a apreciação dos originais, os quais serão exclusivamente portugueses, bem como textos não originais.

- Conselho Fiscal: actos e contas da gerência a serem julgados no final de cada época.

- Quadro Artístico e Auxiliar: doze artistas de primeira categoria e cinco de segunda. Cinco primeiros prémios da escola de Arte de Representar, director de cena – ensaiador, contra regra, primeiro e segundo ponto, maquinista e a aderecista.

O projecto prevê uma despesa fixa de perto de novecentos e cinquenta mil escudos, e uma despesa variável de cerca de um milhão, novecentos e cinquenta mil escudos. A primeira contempla exclusivamente os vencimentos, dos quais os mais elevados correspondem às actrizes de primeira categoria, auferindo quatro mil escudos mensais, mais mil escudos que os actores de igual categoria. Quanto à despesa variável, a verba corresponde sobretudo à montagem de peças, previsivelmente dez por ano, além de outros espectáculos ocasionais.

No que respeita à receita, prevê-se um produto líquido de cento e quarenta e nove mil e oitocentos escudos. Entre outras aplicações da receita, contam-se:

- Tesouro Público: 40%
- Artistas: 20%
- Fundo de reserva do Teatro Nacional: 20%
- Caixa de Pensões do Grémio dos Artistas Teatrais: 5%
- Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais: 5%
- Casa dos Jornalistas: 5%

O Conselho Teatral, em sintonia com artistas e autores, defende igualmente a exploração directa pelo Estado. É Augusto Gil, Director Geral das Belas Artes, que, saindo a terreiro, declara a inviabilização do projecto afirmando que “o Tesouro Público não estava em circunstâncias de enveredar por esse caminho” (SEQUEIRA 1955: 631).

António Pinheiro, desiludido por ter, “uma vez mais de esgrimir com os moinhos” (PINHEIRO 1929: 473), demite-se do Conselho Teatral e da Comissão de Representação Oficial do Grémio (SEQUEIRA 1955: 631). Está posta de parte a hipótese da administração do Teatro Nacional pelo Estado e, “a palavra última” do Conselho Teatral é a abertura de um concurso.

É já em dias da Ditadura Militar que se reúne pela primeira vez uma comissão, a 7 de Junho de 1926, com vista a elaborar estatutos “para um diploma orientador do teatro” (SEQUEIRA 1955: 632), o qual fecha portas a 30 de Setembro⁵⁰.

Para trás ficam ideais positivistas⁵¹ e republicanos, caros a António Pinheiro. A quente, escreve sobre o cair do pano republicano no Teatro Nacional, isto é, sobre a ocasião em que fecha a Casa de Garrett antes da adjudicação a uma companhia, já depois do golpe de Gomes da Costa: “Com isto se fechou de vez o Teatro e se entregou ao seu dono – o Estado. Que lhe aproveite e que o tenha por lá muito tempo sem mim⁵²” (PINHEIRO 1929: 475).

5.PRÁTICA TEATRAL

António Pinheiro é participante activo – e na primeira linha – de importantes reformas para a vida teatral portuguesa. Homem do seu tempo, dá o seu contributo, como atrás se verificou, para que a arte dramática portuguesa tenha condições para ambicionar elevar-se acima de si mesma, mediante os ecos que chegam de outras partes da Europa.

Que espécie de contributo – ou contributos – podem ser apontados ao percurso de António Pinheiro, entre a sua estreia no Teatro Ginásio em 1886 e o seu último trabalho como encenador em 1940? Para trás ficam os anos de “amador dramático” e, já profissional, as atribuladas demandas pelo interior dos estados brasileiros de São Paulo e do Rio de Janeiro.

É António Pinheiro actor / encenador a súmula de uma série de experiências distintas com a qual lucra o Teatro Português? Exige-se, deste modo, a análise desse leque de experiências de actor e de encenador que, a um tempo, exclama “que deliciosa vida, a de teatro!”, enquanto acrescenta:

[...] carreira afanosa, cheia de escolhos, de triumphos, de desalentos, de martyrios, de seducções, de invejas, de recompensas, de gloria, de indiferença

⁵⁰ Uma temporada de Verão teve ainda lugar em 1926, levada a cabo por um grupo de artistas que, requerendo, obtém a sua concessão até este dia (SEQUEIRA 1955: 631).

⁵¹ Ideais que António Pinheiro subscrevia, conforme ficou demonstrado. V. *supra*, “Associativismo”, pp. 11-15.

⁵² António Pinheiro voltaria ao Teatro Nacional em 1929, com a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, como actor e encenador.

e, muito principalmente – de ingratidão! Pobres comediantes! (PINHEIRO 1909: 9)

5.1. Amador Dramático

Não é inédito que figuras da cena portuguesa tenham chegado a lugares de grande notoriedade sendo provenientes do teatro amador e por vezes nem isso. Eduardo Brazão, por exemplo, testemunha de que forma fizera da sala da casa paterna um “teatro volante”, onde representa com as companhias da sua idade juvenil uma série de comédias em um acto (BRAZÃO, Filho 1924: 22). Mais tarde estreara-se no Teatro Baquet, no Porto, na peça *Trapeiros de Lisboa* (BRAZÃO, Filho 1924: 35).

Carlos Santos, filho de artistas do Teatro D. Maria II e formado pela então Escola Superior de Letras, ingressa no principal palco de Lisboa pela mão de Augusto Rosa. Este, atento desde há algum tempo às “assíduas visitas” ao D. Maria II do filho de José Carlos dos Santos, entendia que a atenção do jovem a tudo o que no teatro se passava, “havia de ter por conclusão lógica este desfecho de agora” [de ingressar no D. Maria II], conclusão que achava naturalíssima e facto que entendia digno de ser acarinhado (SANTOS 1950: 1943).

António Pinheiro, por seu lado, afirma que se interessa pelo teatro com treze anos de idade.

Aos 13 anos, a doença – o sarampo do teatro – declarou-se-me, e apresentando certa gravidade, contagiou um primo meu e mais quatro ou cinco rapazes, quasi da mesma idade [...] e que eram todos, ao tempo, estudantes do Liceu. (PINHEIRO 1924: 18)

Assim, na casa deste seu primo representa pela primeira vez num teatro improvisado – tal como no referido caso de Eduardo Brazão – num espectáculo que tinha por programa dois dramas em um acto e duas cenas cómicas⁵³ (PINHEIRO 1924: 20). Pinheiro, fortemente atraído pelo teatro – daí o gracejo do sarampo – mantém uma actividade de actor dramático ao mesmo tempo que prossegue os estudos no Colégio Luso-Brasileiro, depois no Liceu Passos Manuel e, finalmente, na Escola Politécnica.

Mas a sedução pela arte dramática tem por parte do próprio a seguinte análise:

Naquelas juvenis idades, a imaginação da creança ao assistir a um espectáculo, fica deslumbrada, entontecida, e ao voltar a casa revê, como num caleidoscópio maravilhoso e falante, os cenários, os actores, os vestuários que mais directa e

⁵³ *O Cura de Santa Cruz, Fraquezas de um Valente, O Sacristão da Revista e Ressonar Sem Dormir.*

imediatamente lhe feriram a retina e lhe impressionaram o cérebro. Sonha com aquele país de maravilhas – o teatro! – e quási que, por instinto, reproduz simiescamente, a atitude trágica que os seus olhos apreenderam, e lançando mão de uma colcha, de uma saia, de um chapéu, de um avental, de um reposteiro, procura reconstituir a indumentária do herói do drama. (PINHEIRO 1924: 17)

Em sintonia com esta análise, Pinheiro, naquele primeiro espectáculo, serve-se de uma caixa de graxa para sapatos para se caracterizar (PINHEIRO 1924: 21). A este detalhe sobre caracterização, porventura relevante para entender o teatro amador de finais do século XIX, há que juntar uma outra consideração, que está relacionada com a composição das personagens:

Os amadores têm todos a mania de fazerem... *tipos* [...] Fraque velho [...] colete [...] lenço preto em volta do colarinho branco, um barrete preto de malha na cabeça, óculos grandes, azuis. Suíças e muitos traços na cara [...] completavam a identificação da personagem do Empresário [...] (PINHEIRO 1924: 38)

Testemunho significativo é também o da vivência no teatro amador conhecido como Therpsicore⁵⁴, onde António Pinheiro representa várias vezes e onde se despede da qualidade de amador dramático. “Teatrinho de amadores muito afamado”, tem a plateia ao nível da rua e os camarins no primeiro andar. O acesso destes para o palco faz-se através de uma íngreme escada de estreitos degraus. Possuía também um “quintalão” onde se realizam bailes e festas (PINHEIRO 1924: 33). Da atmosfera habitual da sala do Therpsicore, recorda Pinheiro:

Não escapava récita alguma em que não houvesse grande tourada, troça bravia, coroas de alhos e cebolas atiradas para o palco, piadas, gritos, gritinhos, assobios, pateada, palmas em barda, repetições sem fim de números de música, etc! Ninguém escapava a estes sacramentos. Raro era não se soltarem frases insolentes e indecorosas da platéia para o palco e dos amadores-actores para o *ilustrado e respeitável público* [sic]. (PINHEIRO 1924: 34)

A 2 de Maio de 1886, António Pinheiro actua pela última vez como artista amador, no Therpsicore⁵⁵, altura em que, diz, “a tarântula do teatro me mordida a valer”. Com as comédias *O Dente da Baronesa* e *Ciúmes, Amor e Cozinha* despede-se do

⁵⁴ O Teatro Therpsicore situava-se na Rua Marcos Portugal em Lisboa (transversal à Rua da Imprensa Nacional).

⁵⁵ António Pinheiro trabalhou como amador, segundo o próprio, nos seguintes locais: Colégio Luso-Brasileiro, Teatro Castilho, frente ao anterior, Teatro Therpsicore, Teatro das Trinas e Teatro Taborda em Almada.

Therpsicore (PINHEIRO 1924: 55), local a propósito do qual o futuro actor e encenador revela um episódio onde se pode ler uma tímida influência para a vida de teatro.

Sendo o seu pai absolutamente contra as suas práticas teatrais⁵⁶, António Pinheiro é apanhado na mentira e o pai aparece-lhe no Therpsicore. Deixa que o filho tome parte na récita, não sem antes o repreender pesadamente perante os colegas (PINHEIRO 1924: 39). Todavia, no fim e já na rua, diz o pai:

- Foste bem! Não desgostei!

Pudera! Ele era meu pai! Aquilo vinha de família. Ele, em pequeno, na sua terra natal – Tavira – tinha desempenhado um dos filhos da Inês de Castro, na tragédia *Nova Castro*, de João Baptista Gomes [...] desempenhando meu avô o Príncipe D. Pedro. (PINHEIRO 1924: 41)

Deste modo, António Pinheiro é filho e neto de amadores dramáticos. Pode presumir-se que este facto é susceptível de ter – também – o seu quinhão de responsabilidade na opção vocacional de Pinheiro.

Estes primeiros passos, estas primeiras experiências de palco, não são, segundo o próprio Pinheiro, bases suficientes para que o actor – ou o aspirante a actor – possa prosseguir uma carreira artística de nível profissional. É verdade que variadíssimos são os praticantes de teatro que passam directamente do amadorismo ao profissionalismo, tendo atingido os superiores patamares de admiração do público e reconhecimento da crítica.

A época em questão é de pleno funcionamento do Conservatório Dramático e do Teatro Nacional D. Maria II que, apesar de instituições que sofrem um constante burilar nas suas aptidões, a verdade é que formam actores e põem-nos a representar no principal palco português. As sementes dos competentes [Émile] Doux no D. Maria e Paul no Conservatório, são basilares na transformação do paradigma teatral português durante a segunda metade do século XIX.

Por outro lado, quando António Pinheiro defende a insuficiência da escola do amadorismo, é já um actor que vai sobressaindo e a quem a crítica vai tecendo elogios pelo rigor que aplica às personagens que compõe, impregnadas de doutrina naturalista. Além disso, Pinheiro é, a partir de 1902, director de cena auxiliar da Companhia Rosas & Brasão, posição que lhe confere uma clarividência sobre as falhas de muitos actores

⁵⁶ O pai de António Pinheiro quer que o filho siga Medicina, razão pela qual frequenta – sem êxito – a escola Politécnica. Todavia, essa frequência acaba por ser relevante para as reflexões de Pinheiro sobre plástica teatral. V. *supra* “Ensino”, pp. 62-64.

que não passam, como ele próprio, pelo Conservatório, nem pela posterior Escola da Arte de Representar de que é ideólogo⁵⁷.

Isto é, António Pinheiro não é contra o teatro amador, mas reconhece a sua insuficiência na formação do artista dos novos tempos, que já não são os de João Anastácio Rosa, Emília das Neves, José Carlos dos Santos ou mesmo Taborda. Pinheiro é actor naturalista, é director de cena, é formado pelo Conservatório – cuja reestruturação formula – e fora amador de teatro, além de possuir a dura escola do teatro itinerante e “mambembe” a que à frente se aludirá.

Esta conjugação de visões de que Pinheiro é possuidor, permite-lhe afirmar:

[...] se muitos dos nossos artistas tivessem por ali [pelo Conservatório] passado, se alguns dos que começam, ali tivessem ido buscar as primeiras noções de uma arte tão complexa, os ensaiadores não teriam, na vida prática do teatro, em vez de *ensaiar* [sic] peças, de *ensinar* os artistas a articular, a andar, a colocar a voz, o tom, o modo, inflexões, expressões, atitudes, etc. E, ai! Do ensaiador que não ensinar. É porque não sabe! Mas para ensinar há uma Escola com professores! É ali que se vai aprender. O Ensaaiador ensaia, o professor ensina! Assim é que está certo! (PINHEIRO 1924: 63)

5.2. Teatro Mambembe

Segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, entende-se por mambembe um grupo teatral itinerante. Mas no contexto da cultura brasileira – país em que o vocábulo mambembe tem, na actualidade, um sentido pejorativo – o teatro mambembe tem uma conotação mais concreta.

A falta de mercado para todos os artistas das grandes cidades leva a que se organizem em companhias que percorrem localidades do interior dos estados, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo (GUINSBURG / FARIA / LIMA 2006: 176). Segundo estes autores, no século XIX não é raro encontrar artistas europeus que, nos meses de Verão que separam as temporadas teatrais, se organizam neste tipo de grupos em território sul-americano. Citando Artur Azevedo, que escreve a peça *O Mambembe* em 1904, dizem os organizadores do referido dicionário:

Um traço dos nossos costumes que nunca foi explorado nem no teatro, nem no romance, nem na pintura, e no entanto me parecia dos mais característicos e pitorescos [...] mambembe é o nome que dão a essas companhias dramáticas nômades, que, organizadas sabe Deus como, e levando repertório eclético, percorrem as cidades, vilas, povoados e arraiais dos nossos Estados, dando

⁵⁷ V. *supra* “Ensino”, pp. 50-54.

espectáculos onde haja ou onde possam improvisar um teatro. (*apud* GUINSBURG / FARIA / LIMA 2006: 176)

Mas este aspecto peculiar do Brasil teatral do fim do século XIX, início do século XX, tem evidentemente raízes em questões bem mais antigas. Não é ilícito que o *Dicionário do Teatro Brasileiro* conote o teatro mambembe com os artistas da *Commedia dell'Arte* italiana que, como refere esta obra, chegaram a toda a Europa. Léon Moussinac afirma acerca da *Commedia dell'Arte*, ou *Commedia all'Improviso*:

Esta forma de improvisação dava uma grande importância à representação e renovava a tradição das atelanas, não só porque adoptara delas o uso de máscaras [...] mas também porque com elas se elevou ao máximo da perfeição - pelo seu culto - a arte do mimo, na qual o teatro se vai inspirar ao longo dos séculos com diferente êxito e em numerosos países. (MOUSSINAC 1972: 131)

A liberdade e o talento do actor são permitidos, aspectos que dominam a representação cénica, sustentada na improvisação que se desenvolve. As qualidades de representação do actor advêm do “conhecimento de actos humanos observados na vida” (MOUSSINAC 1972: 132). O actor da *Commedia dell'Arte* deve:

[dominar] todas as formas de representação e a criação não apenas de pensamentos como de sentimentos através do gesto mímico, da dança, da acrobacia, consoante as necessidades, assim como o conhecimento de toda uma gramática plástica, além desses dotes do espírito que facilitam qualquer improvisação falada e que comandam o espectáculo. (MOUSSINAC 1972: 145)

Se Moussinac afirma, como Guinsburg, Faria e Lima, que a *Commedia dell'Arte* se propaga pela Europa e que a sua influência permanece sob vários aspectos até ao século XIX, será justo estabelecer uma correspondência directa entre os dois tipos de espectáculo.

Vejamos o que diz António Pinheiro sobre o teatro mambembe. O actor entende que há diferenças entre o mambembe e a “nossa companhia ambulante”, e que aquele tem uma “fisionomia própria”, “psicologia especial”, forma estética e fisiologia particulares (PINHEIRO 1912: 110). Na qualidade de praticante, afirma:

[O mambembe] arrancou-me os coeiros infantis e fez de mim - o homem; elle aprimorou-me as faculdades artísticas, apertadas no círculo de ferro da intriga e da inveja; elle ensinou-me a respeitar e a defrontar o público, sem temor, mas com amidade e brio [...] (PINHEIRO 1912: 114)

Pinheiro, que durante cerca de ano e meio, entre 1892 e 1893, trabalhou não só em mambembes, como dirigiu companhias deste tipo⁵⁸, descreve largamente o modo de vida e de trabalho destas companhias que reconhece como de grande significado para a sua vida artística. Por estas descrições, e focando apenas aspectos teatrais, é possível entender que os membros destas companhias, além de actores e actrizes ocupam-se da cenografia e adereços (colectados em casas particulares), preparam e vendem bilhetes, confeccionam guarda-roupa, “um ponta e representa”, “todos contra-regram”. Além disso, as peças estão sujeitas a supressões de papéis, corte de diálogos e mudança de sexo das personagens, consoante as conveniências da composição das companhias (PINHEIRO 1912: 137). Os espectáculos, anunciados por foguetes, são ensaiados sem grande rigor, ou sem rigor de todo. Ensaia-se a correr e a brincar, dizem-se os diálogos “sem entoação, sem inflexões” (PINHEIRO 1912: 206).

A propósito deste modo de trabalhar, António Pinheiro conta de que forma, sem conhecer o seu papel – distribuído a poucas horas da representação e imediatamente depois de chegar à companhia⁵⁹ – consegue actuar sem conhecer diálogos ou as suas deixas (PINHEIRO 1912: 206). Pinheiro tira partido do improvisado, “filho de uma inspiração súbita”, o que lhe permite replicar e, daí por diante, “o meu papel, inventado *sur place*, foi todo assim, pouco mais ou menos” (PINHEIRO 1912: 208). “Saía de cena, quando me mandavam sair, entrava quando me mandavam entrar; sentava-me quando me parecia e levantava-me quando calhava! E deu certo!”

É com base nesta experiência, diz-nos o actor, que a 10 de Fevereiro de 1900 consegue substituir “à última hora”, o actor Augusto Antunes no Teatro D. Amélia⁶⁰. O reconhecimento da empresa e do director de cena José António Moniz atestam a “prova de extrema dedicação” e “aptidões artísticas e preciosas qualidades de empregado zeloso” (PINHEIRO 1912: 211).

António Pinheiro, a quem é distribuída apenas a *Rábula do Varredor* no final do último acto, sofre, na altura, de neurastenia, passando longo tempo dos ensaios a dormir numa frisa (PINHEIRO 1924: 340). Augusto Antunes, tendo contraído doença, está impossibilitado de representar o General Petypon, oferecendo-se Pinheiro para o

⁵⁸ Depois de uma época no Teatro Ginásio e três no Teatro Nacional, parte para o Rio de Janeiro para, contratado pela empresa Braga Júnior & C^a, propriedade do futuro Visconde São Luiz Braga, fazer a temporada de Verão. Ficando por lá, entre os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo criou a Companhia Theatral do Interior e a Sociedade Artística Mário, Pinheiro e C^a. Trabalhou ainda na Companhia de Anna Chaves. Na temporada de 1896-1897, novamente no Brasil, cria o mambembe Mário & Pinheiro.

⁵⁹ O actor estreia na Companhia de Anna Chaves, representando na peça *Morrer Para Ter Dinheiro*, na localidade de Batatais, Estado de São Paulo, a 27 de Maio de 1892.

⁶⁰ A Companhia Rosas & Brasão leva à cena, nesta data, *A Lagartixa* de Georges Feydeau.

substituir, a poucas horas da estreia, mediante uma condição técnica invulgar: “Ninguém se aflige ou incomoda com o que eu disser ou fizer, por onde andar; e como todos sabem a peça, não se importam com as deixas” (PINHEIRO 1924: 343).

O ponto Cândido Gualdino trabalha, num último ensaio, de forma peculiar: “Não era pontar, era representar”:

Eu repetia o que ele dizia, inflexionando como ele, sentando-me quando ele indicava, levantando-me quando ele fazia sinal, passando, subindo, descendo, andando, berrando, saltando... Tudo boquiaberto. (PINHEIRO 1924: 343)

António Pinheiro lê várias vezes o papel, nas horas que restam, de modo a não estranhar o que Cândido Gualdino pontasse, tendo a consciência de que este a si se dirigia. Assim, durante o espectáculo, os dois trabalham de forma semelhante ao que se passara no ensaio, o que valeria “abraços, admirações, reconhecimentos”. Procedera à representação do General Petypon “sem um desfalecimento, sem uma falha, sem deixar de dizer uma palavra, sequer” (PINHEIRO 1924: 345), trabalho que o próprio actor atribui à “aprendizagem e o treino dos entalões em que me tinha visto nos mambembes” (PINHEIRO 1924: 343).

Afirma ainda que sabia muito bem o que ia fazer, e que “contava apenas com os meus recursos artísticos, com o meu sangue frio especial, com a minha prática de tais cometimentos, com o meu orelhame⁶¹” (PINHEIRO 1924: 346).

Fazendo uso desses recursos, Pinheiro teve o ensejo de “salvar uma situação difícil a uma Empresa”. A experiência dos mambembes ganha assim relevância no âmbito do teatro português, contribuindo para salvar de uma situação embaraçosa uma companhia tão conceituada e considerada como a Rosas & Brasão.

É a justificação, profissionalmente, da iniciativa e da ambição de um jovem actor que, desempregado no Brasil, tomou o caminho dos “velhos mambembeiros”, e que mais tarde afirma: “Eu tinha ânsia de liberdade; queria voar, queria respirar, queria castigar o corpo, queria aprender nos calores da mocidade a suportar os gelos da velhice” (PINHEIRO 1912: 11), rematando com a curta declaração: “Devo o que sou e o pouco que valho ao mambembe” (PINHEIRO 1912: 114).

Em Portugal, as companhias itinerantes são também habituais na época, e constituem, porventura, significativa experiência para bastantes actores. Todavia,

⁶¹ Segundo o actor, em *argot* teatral ter orelhame significa ouvir bem o ponto (PINHEIRO 1924: 344).

António Pinheiro não lhes atribui a mesma importância – no seu caso pessoal – que reconhece ao teatro mambembe. Afigura-se pertinente, todavia, referir alguns aspectos.

Pinheiro, ao comentar o Verão de 1889, usa a expressão “o terror dos actores” (PINHEIRO 1912: 52). De facto, os meses de Verão significam o fecho dos teatros e a não remuneração dos artistas. Estes meses entre temporadas, que oscilam entre três e cinco, assunto a que atrás se aludiu⁶², constituem deste modo um cenário que, para os artistas, é “terrível, medonho, fatal!”

Uma companhia ambulante a trabalhar em território português, diz Pinheiro, exige da parte dos actores que a constituem uma atitude de bom comportamento, “de molde a não produzirem escândalos, coisa que muito prejudica a vida das companhias nas terras da província” (PINHEIRO 1924: 191). Para um actor que lutaria contra o ambiente dos “pequeninos escândalos” e “misérias humanas”⁶³, lógico e coerente é ter preocupações desta natureza nos “grupos dramáticos” que organiza.

Pinheiro tem consciência do grau de interesse que desperta uma novidade numa localidade de província, como aquela que constitui a chegada de um grupo dramático. “A política local está farta de ser debatida”, em terras que primam pela monotonia, onde todos se conhecem e aos seus segredos, onde se sabe “quem recebeu telegramas”, onde tudo passa “pela botica, pelo *club*, pelo barbeiro e pelo correio” (PINHEIRO 1924: 191). Em ambientes desta natureza, fácil é os actores andarem “vigiados, seguidos, perseguidos”, e a companhia ser “pesquisada, inquirida, devassada, comentada, propalada, discutida.”

Diz Pinheiro acerca do grupo dramático que organiza no Verão de 1894, tempos em que “os artistas suportavam tristemente as consequências” do encerramento dos teatros:

Nesta como noutras *tournées*, eu sempre me esculpizei na escolha de artistas que tivessem um comportamento exemplar, cheio de boas notas, e que pelos seus actos e maneira de proceder não pudessem dar lugar a apreciações desagradáveis e prejudiciais. (PINHEIRO 1924: 192)

Parte destas companhias ambulantes são designadas como “Companhia Inglesa”, expressão cuja origem é esclarecida por António Pinheiro pelo seguinte comentário:

⁶² V. *supra* “Associativismo”, p. 17.

⁶³ V. *supra*, *ibidem*, p. 17.

Em geral é considerado attributo do inglez, a riqueza. Ora as companhias de província são quasi sempre formadas com difficuldades e luctas monetárias. Ou cada sócio entra com a sua parte, que regula, no máximo, por dois ou três mil réis, ou um dos collegas adianta uns dinheiros indispensáveis para o transporte para a primeira localidade, na esperança alegre de que a primeira récita cubra as despesas e o *bando* [sic] lá marcha confiante na sua sorte. Como se vê, não se nada em riqueza, bem pelo contrário, e, por consequência, o qualificativo ingleza, é por antonomia, o symbolo de pobreza. (PINHEIRO 1912: 53)

Pela descrição de Pinheiro se depreende a permanente falta de meios para levar a efeito a proposta itinerante deste tipo de organizações. Ao transporte, pelas vias de comunicação do final do século XIX, época em que se vence a distância entre Lisboa e Santiago do Cacém em quinze horas, utilizando cinco meios de transporte (PINHEIRO 1912: 55); junta-se a questão do alojamento, que chega, inclusivamente, a ser em teatros.

Scenario dobrado e espalhado no tablado. Colchões em cima. Aqui dorme a malta dos homens! [...] N'uma frisa, collocam-se os bancos sem costas, os mais curtos, os da geral, e desdobra-se-lhes em cima, o colchão. Uma cortina tapa a boca da frisa. A porta do corredor fecha-se! – Aqui temos um quarto para casal! [...] Tudo a estalar! – Ruídos os mais variados, confusos, estranhos e constantes! – Ratazanas que correm e guincham! – Morcegos que esvoaçam! (PINHEIRO 1912: 175)

Por oposição ao teatro mambembe, cujas representações se fazem anunciar, como se referiu, por foguetes, as “companhias inglesas” anunciam-se com cartazes, que os próprios actores produzem e afixam. “Os cartazes eram feitos a pincel de pena de pato com tinta de escrever, em folhas de papel de cor, de dez réis cada folha⁶⁴” (PINHEIRO 1912: 57).

5.3. Companhia Rosas & Brasão

Diz António Pinheiro acerca desta companhia que, como ficou referido, assumiu os destinos do Teatro Nacional D. Maria II entre 1880 e 1898⁶⁵:

Foi a dignificação da sua arte [dos artistas portugueses], foi a aceitação dos actores na sociedade portuguesa; foram os foros de pessoas estimáveis e estimadas que lhes foram concedidas. (PINHEIRO 1924: 309)

⁶⁴ António Pinheiro releva consideravelmente estes cartazes escritos à mão. Prende-se o facto com a importância que dá ao seu professor de Caligrafia no Colégio Luso-Brasileiro, que lhe aperfeiçoou a letra, o que permitiu durante muitos anos, que Pinheiro copiasse peças de teatro, trabalho com que auferiu “parcos mas reparadores lucros” (PINHEIRO 1912: 56).

⁶⁵ V. *supra*, Teatro Nacional D. Maria II”, p. 74.

A aceitação a que Pinheiro se refere, consiste numa conquista cujo mérito cabe à Rosas & Brasão, não obstante ela ser procurada desde 1771. Neste ano, o Marquês de Pombal legisla sobre a instituição e regulação dos teatros públicos. Procura-se a instrução e a felicidade do povo através da actividade teatral, desde que esta seja praticada com decoro, reconhecendo a necessidade da mesma actividade para o bem-estar da Monarquia (CÂMARA / ANASTÁCIO 2005: 24).

Mas esta procura de dignificação do teatro, opera-se também pela reabilitação do estatuto do actor, levando em consideração as questões salariais e contratuais, mas sobretudo a sua conotação social e a “ideia da infâmia inerente à mesma profissão” (PINHEIRO 1924: 310).

António Pinheiro recorda uma expressão de um dono de hospedaria, perante a presença de uma companhia teatral: “Ó Maria! Guarda a prata que aí vêm os cómicos!” (PINHEIRO 1924: 312). Deste modo, apesar de legislação favorável, os actores são alvo de preconceito e desprezo. Apodados de boémios, “gente sem brio, sem vergonha”, apesar dos esforços, sobretudo, da parte de Garrett e do Conde de Farrobo, só a Companhia Rosas & Brasão consegue mudar tal paradigma. Consegue-o, pela sua distinção, trato, relações e, sobretudo, “culto devotado da sua arte” (PINHEIRO 1924: 312).

Essa grande obra e essa grande dívida não se lhes pode negar, e todos nós os que ainda hoje no teatro mourejamos, os daquele tempo e os novos, muito devemos agradecer às memórias de João e de Augusto Rosa, e a Eduardo Brasão [...] que foi com os seus dois colegas o legítimo orgulho de uma classe e honra de uma arte, a quem essa trindade dedicou o melhor e mais belo dos seus esforços, dos seus talentos, dos seus haveres⁶⁶. (PINHEIRO 1924: 313)

Mas como consegue tal efeito na sociedade uma companhia dramática dos finais do século XIX? É de salientar que nenhum dos principais artistas da companhia passara pelo Conservatório. A aprendizagem destes dera-se no próprio palco, onde a prática a desenvolvera, bem como na observação de actores estrangeiros (Anon 1979: 9).

Ora, este conjunto de artistas, dirigidos pelos irmãos Rosa e por Brazão, absorve do teatro francês um certo aveludado da dicção, alterando “ritmos de conversação

⁶⁶ Como chama a atenção Vítor Pavão dos Santos, a Companhia Rosas & Brasão só é assim designada a partir de 1893. João e Augusto Rosa, Eduardo Brazão, Virgínia e Rosa Damasceno, encabeçam uma “sociedade de artistas dramáticos” que, em 1880, assume a exploração do Teatro Nacional D. Maria II, grupo que se dissolve naquele ano. Constitui-se então a Companhia Rosas & Brasão, com três únicos sócios: Augusto Rosa, João Rosa e Eduardo Brazão.

naturais” em português e certas “cadências peculiares da elocução.” Todavia, esta dicção importada consiste mais em problema do que em solução. Esta tendência é resultado da acção de Émile Doux que, não obstante o seu relevante trabalho em prol do teatro português, a verdade é que as duas línguas têm regras diferentes e “a declamação de uma não pode convir a outra” (VASCONCELOS 2003: 122).

Os actores provenientes do Conservatório, com noções de bom português, “recta pronúncia” e declamação, têm outra atitude e conhecem melhor “o génio e harmonia mecânica do idioma lusitano”. E estes actores, de uma geração nova (como Pinheiro), que a seu tempo se juntam a companhias formadas ou formam os seus próprios grupos, acabam por contaminar a “velha guarda”, levando as companhias a aproximarem-se do Naturalismo.

Pavão dos Santos vê na Rosas & Brasão, o lugar de transição, nos palcos portugueses, entre o Romantismo e o Naturalismo.

É com esta companhia que se processa a transição da concepção do teatro romântico, onde apenas importa que a grande estrela brilhe num papel que lhe forneça todas as possibilidades de deslumbrar o seu público⁶⁷, descurando-se os restantes intérpretes e o espectáculo em geral, para uma concepção de teatro onde o espectáculo tem uma importância vital, onde o conjunto se sobrepõe ao actor como individualidade, onde um famoso artista se pode encarregar hoje de um pequeno papel numa peça e fazer amanhã o protagonista da seguinte. (Anon 1979: 8)

Também Luiz Francisco Rebello a esta questão se refere, quando afirma que o estilo de representação evolui de uma declamação cadenciada e enfática de “grandes jeitos e trejeitos” para uma nova forma de dicção e gestualidade, que se aproxima melhor da naturalidade (REBELLO 2010: 445).

Mas este processo de transição não se opera da noite para o dia. Trata-se de anos de evolução de um grupo homogéneo, ainda que pontualmente enriquecido com novos valores do palco. É de resto esta coesão que Pavão dos Santos sublinha como o “maior

⁶⁷ O maior exemplo português da vedeta romântica é Emília das Neves. Comandava “legiões de admiradores” e era “devoradora de aplausos”. Aclamada com coroas de louros e “intermináveis poesias”, Emília das Neves era, não obstante, senhora de uma poderosa voz e de um temperamento de “arrepiar multidões”. Foi a actriz mais célebre e influente e a “única *superstar*” do Teatro Português (Anon 1979: 24).

contributo para o avanço do teatro português” (Anon 1979: 8), nos dezoito anos de Teatro Nacional⁶⁸.

Altera-se assim entre nós o cânone, impondo-se ao estilo performativo romântico um outro estilo, próximo do Naturalismo (REBELLO 2010: 458). Rebello, citando o que o dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça afirmara em 1925, demonstra que quem não assistiu aos espectáculos do velho D. Maria, ao tempo da Sociedade Artística Rosas & Brasão, dificilmente faz ideia do que seja uma representação, primorosa e harmónica. Lopes de Mendonça não se refere apenas à qualidade de representação dos actores da companhia, à sua harmonia e coesão, à qualidade do seu português. A Rosas & Brasão é também inovadora no que respeita à montagem dos espectáculos, “uma das grandes conquistas da empresa” (Anon 1979: 10).

A atenção que a companhia dá “à *mise-en-scène* e aos valores cenoplásticos” (REBELLO 2010: 459) é, nestes anos, um facto peculiar. Pela primeira vez cenários e guarda-roupa são alvo de estudo consoante a exigência de cada texto. A regra geral passa por cada teatro possuir um cenário de cada tipo: sala, cozinha, prisão, floresta, etc., “encaixando-os, conforme podia, em todas as peças” (Anon 1979: 10).

Os esforços de Augusto Rosa levam a uma mudança deste estado de coisas, artista que ambiciona reproduzir a forma de trabalhar que vira em Paris na *Comédie Française*⁶⁹. Senhor de um “espírito de animador”, é com ele e com os seus colaboradores – Carlos Cohen no guarda-roupa e Luigi Manini nos cenários – que começa a revolução visual dos palcos portugueses.

A Cohen se deve, sobretudo, um aumento de sumptuosidade dos figurinos para espectáculos sobre textos históricos e uma maior exigência com as *toilettes* das atrizes (Anon 1979: 11).

António Pinheiro, já durante a primeira década do século XX, chama a atenção para abusos que as atrizes deveriam corrigir, pois “erram quase sempre” as condições essenciais. Evidentemente, é o adepto fervoroso do Naturalismo que profere tais considerações, um actor que é protagonista, como outros, de uma miscigenação de tendências.

⁶⁸ Coeso o suficiente para que a figuração seja da responsabilidade de artistas da companhia e não das habituais costureiras, bombeiros ou polícias. Sendo caso inédito, contribui para a dignificação visual dos espectáculos de grande aparato (Anon 1979: 11).

⁶⁹ “Sempre gostei de estudar nos mestres, mas não de os copiar” (*apud* Anon 1979: 64).

O luxo desmesurado das toilettes das nossas actrizes, invadiu por tal forma os nossos palcos, tem-se enraizado de maneira tal no falso bom gosto do público, que preciso é por-se um dique à corrente, impetuosamente falsa, que tenta destruir por completo a illusão theatral. (PINHEIRO 1909: 85)

Pinheiro refere que personagens de criadas são facilmente confundidas com as patroas, e que esposas de “pobríssimos amanuenses” vestem “riquíssimos vestidos de seda que fariam inveja a muita fidalga rica.” Colocando o dedo na ferida: segundo Pinheiro, a preocupação das actrizes consiste mais em adquirir “admiradores do seu talento”, o que as transforma em “simples manequins sumptuosos” (PINHEIRO 1909: 86).

Aludindo à generalidade da caracterização da actriz portuguesa, António Pinheiro considera que esta “só sabe pintar as faces”, sem cuidar do temperamento, idade, nacionalidade e outras características da personagem. Habitualmente mordaz, afirma:

A actriz chega ao camarim, estende uma camada de branco no rosto, quatro de carmim nas faces, tinge os lábios de vermelho, applica cinco pinceladas de nankim nas pestanas e eis-a prompta! [sic] Em todos os papéis é sempre a mesma formosura! (PINHEIRO 1909: 90)

Noutro texto, Pinheiro explica que até finais do século XIX, a caracterização anulava as expressões fisionómicas, ocorrendo inclusivamente que apenas os olhos “tinham movimento e vida”. O professor de Estética e Plástica Teatral esclarece que tal caracterização funcionava com a fraca iluminação antes da introdução da luz eléctrica, deixando então de produzir efeito e sendo “anti-artística” (PINHEIRO 1924: 157).

Aspectos como o guarda-roupa e a caracterização são assim também alvo de um esforço de evolução na cena portuguesa, operado pela Companhia Rosas & Brasão. E, tal como os modelos de representação, são aspectos sujeitos a um processo de transição que depende – também – dos artistas de uma e de outra geração, e não só dos responsáveis pelo guarda-roupa, cabeleiras ou cenografia.

Cenografia esta que, da responsabilidade do italiano Luigi Manini, tem evidentemente o seu quinhão de responsabilidade para o estatuto e estima que a companhia atinge. Pavão dos Santos refere “repuxos de água verdadeira”, nuvens projectadas, móveis e a luz *Drummond*, “para um fundo banhado de sol”. Exemplos de novidades que contribuem para que vários espectáculos tenham sucesso. Sobre Manini e os seus “cenários e maquinarias”, diria Augusto Rosa que eram processos “inteiramente

desconhecidos entre nós”, que faziam dele “o mestre de todos”⁷⁰, acrescentando: “Que grande artista tinha perdido a Itália e tinha ganho Portugal” (*apud* Anon 1979: 63).

Diz Vítor Pavão dos Santos que “a encenação, tal como hoje se concebe, não existia ainda por cá, e apenas nos países teatralmente mais adiantados começava a balbuciar” (Anon 1979: 9). Segundo Patrice Pavis, durante o segundo e terceiro quartel do século XIX o conceito de encenação altera-se. De mera adaptação de um texto para a sua representação, a encenação chega à “organização cénica, autónoma, do texto dramático”. Como diz Jacques Coupeau, a encenação consiste na “disposição de diferentes elementos de interpretação cénica de uma obra dramática” (PAVIS 2004: 59), considerando determinado espaço e tempo.

Ora, no caso português a Companhia Rosas & Brasão, ou antes, a sociedade de actores que dará origem à companhia em 1893, forma-se numa altura em que o paradigma da encenação se modifica, de acordo com Pavis. Há um grande objectivo na companhia, que consiste na aproximação ao exemplo parisiense da *Comédie Française*. Não por acaso, a companhia estreia-se com a peça *A Estrangeira* de Alexandre Dumas, Filho, que Augusto Rosa vira representar na capital francesa e, de acordo com este actor, a marcação terá sido executada para a Rosas & Brasão, partindo da lembrança que o próprio Rosa tinha do espectáculo em Paris (Anon 1979: 10).

Eduardo Brazão recorda que, numa viagem a Paris, tem por missão para a Companhia, a compra de duas marcações francesas (BRAZÃO, Filho 1924: 138). Episódio de 1896, é sintomático de uma prática corrente, e não só por parte das companhias portuguesas (Anon 1979: 10).

A Companhia Rosas & Brasão, é assim para o teatro português, o veículo de importação de um aspecto inovador, o de encenação, que transmite ao espectáculo teatral uma homogeneidade entre todos os seus elementos, o que anteriormente não tinha lugar.

5.4. António Pinheiro – Actor

António Pinheiro é um actor que evoluciona no seio da Companhia Rosas & Brasão, contribuindo – procurando contribuir – para o nível de consideração, competência e simpatia com que esta habituara a sociedade.

⁷⁰ O mais distinto discípulo de Luigi Manini é Augusto Pina, colaborador da companhia a partir de 1894 (Anon 1979: 57).

Pinheiro transita do teatro amador para o profissional com uma “reputação invejável” mas de uma “publicidade modesta”, tal como assinala o *Jornal da Noite* de 27 de Outubro de 1886 (*apud* PINHEIRO 1912: 9). Mas é só depois de uma primeira época, medíocre, no Teatro Ginásio, de onde é dispensado pelo empresário, que alega que “ [Pinheiro] nunca há-de fazer coisa alguma” (*apud* PINHEIRO 1912: 11). É então escriturado no Teatro Nacional, pela Sociedade de Artistas Dramáticos Portugueses – futura Rosas & Brasão – onde se mantém até 1891.

Refira-se que nestas quatro épocas (1887-1891) António Pinheiro praticamente só fez rúbicas, que o próprio considera “os solfejos da música, as escalas dos pianos, as vocalizações do canto” (PINHEIRO 1924: 304). Porém, em 1890 tem o seu primeiro desempenho de notoriedade. O papel de D. Sebastião em *Alcácer-Kibir* “marcou de uma maneira decisiva a minha vida de teatro, tornando-me mais conhecido” (PINHEIRO 1924: 306).

Todavia, é na época de 1897-1898 que se inicia um período relevante para António Pinheiro, escriturado novamente pela Rosas & Brasão, com eventuais reflexos na engrenagem do teatro português. Não obstante, esta é a época em que a companhia se despede do Teatro Nacional para ser acolhida, com enorme satisfação, no Teatro D. Amélia, que “lhe abriu as portas de par em par na noite de sábado, 15 de Outubro de 1898” (PINHEIRO 1924: 313). Estes artistas, mudando de teatro, mudam-se “com o seu repertório, o seu guarda-roupa, o seu cenário, a sua companhia e o seu público”.

Deste modo, com a companhia – e tudo o que garantia a esta companhia a qualidade dos seus espectáculos – abandona o palco do D. Maria II. O seu público segue-os, habituado a um nível de exigência superior, manifestando-se agora, entusiasticamente, na plateia do Teatro D. Amélia.

Ora, segundo o jornal *A Tarde*, a estreia da companhia na sala do Chiado terá sido extraordinariamente aplaudida mas, se o foi, tal facto fica a dever-se também a razões que se prendem com a sua saída do Nacional, reprovando tanto este facto, como o decreto que a isso a forçara⁷¹. Pelo *A Tarde* se verifica que a inauguração da época 1898-1899 não tem grandes atractivos, pois trata-se da representação de um espectáculo muito conhecido – *Amigo Fritz* – do repertório da companhia, numa noite de chuva torrencial. Todavia, escreve o articulista:

⁷¹ V. *supra*, “Teatro Nacional D. Maria II”, p. 74.

Apesar destas contrariedades o teatro tinha uma enchente completa [...] e uma enchente naquelas circunstâncias alguma coisa mais queria dizer [...] Uma manifestação de simpatia pelos empresários e um protesto do público contra os factos que ultimamente se deram e que são do domínio de todos. (*apud* PINHEIRO 1924: 314)

António Pinheiro testemunha que toda a época em questão corre de forma muito positiva, do ponto de vista tanto artístico como económico. Em *A Estrangeira*, é distribuído a Pinheiro o papel de Clarkson, já de “maior responsabilidade” (PINHEIRO 1924: 316).

É sobretudo na época seguinte, 1899-1900, que o actor é notado como actor de significativa qualidade. Em *Viriato Trágico* de Júlio Dantas, que sucedeu a *A Lagartixa* a que já se aludiu⁷², é distribuído a António Pinheiro o papel de San-Vito, um coreico, o que o leva a consultar – como médico – Júlio Dantas, emprestando-lhe este “dois ou três tratados” sobre esta enfermidade⁷³. A sua leitura sobre a doença contribui para a composição da personagem, “estudando da doença os tópicos capitais para a realização da figura teatral” (PINHEIRO 1924: 349). Não é de desconsiderar, porém, que se trata de um actor que frequentara o curso de Medicina, o que é susceptível de ter sido uma mais-valia para este trabalho, como o foi para as suas investigações em torno das problemáticas da plástica teatral⁷⁴.

Ao ensaio de apuro assistem o ensaiador e director de cena José António Moniz e Júlio Dantas, autor e responsável pela marcação, que afirma perante a personagem de Pinheiro:

É isso mesmo! Está bem! Não a represente mais, a não ser no espectáculo, porque esse trabalho fatiga-o e destrabelha-lhe os nervos. (*apud* PINHEIRO 1924: 350)

No espectáculo, a 15 de Março de 1900, o desempenho de San-Vito agrada e, em cena do 4º acto em que contracena com Brito (Augusto Antunes), este lança moedas ao chão e sai de cena, enquanto San-Vito “no proscénio, avidamente rolo no chão atrás dos

⁷² V. *supra*, “Prática Teatral”, p. 97.

⁷³ A Coréia, ou Doença de Huntington, manifesta-se através de sintomas do foro neurológico. Consistem estes, sobretudo, em movimentos involuntários e desordenados, que inicialmente afectam pés e mãos e, progressivamente, acometem todo o corpo, prejudicando a coordenação e o equilíbrio de forma acentuada, ocorrendo atrofia muscular. Toda a musculatura é afectada, a seu tempo, incluindo boca e garganta, levando a dificuldades de deglutição e articulação de palavras. O paciente é susceptível de cair frequentemente tendendo para consequentes contusões (www.kakadocarmo.com; 28 de Agosto de 2011).

⁷⁴ V. *supra*, “Ensino”, pp. 62-64.

sequins para os agarrar”, conforme sugestão do próprio Pinheiro (PINHEIRO 1924: 354). Do resultado da cena, diz António Pinheiro:

O público ouviu-a em silêncio, num daqueles silêncios significativos de interesse e de agrado, e quando executamos o final [...] o público irrompe na mais estrondosa e mais quente das ovações que eu, em minha vida tenho tido [1921] e que eu jamais ouvi. Tocou mesmo o delírio. Eu não queria levantar-me do chão, para agradecer, mas pressentindo que o público começava a impacientar-se, levantei-me e agradei os aplausos que me tributavam [...] Eu estava aturdido, confuso! Palmas, bravos, chamadas a Júlio Dantas, a Augusto Antunes, a mim [...] Júlio Dantas, ladeado por mim e pelo Augusto Antunes, veio à scena, a meio do 4º acto, caso nunca visto, e recebeu ali [...] a mais quente das ovações que lhe tenho visto e ouvido prodigalizar. (PINHEIRO 1924: 354)

Pinheiro refere que “o coro de elogios na imprensa foi unânime” (PINHEIRO 1924: 358) e que Júlio Dantas lhe oferece um exemplar do texto com a seguinte dedicatória:

Ao actor António Pinheiro pela sua excelente criação de San-Vito, oferece com agradecimento e viva estima.

Por seu lado, a *Ilustração Portuguesa* Nº 151, de 11 de Janeiro de 1909 – quase nove anos depois – em artigo com o título “A Figura Predilecta na Obra dos Nossos Dramaturgos”, cita Júlio Dantas: “Dos meus personagens o que mais me interessa é o San-Vito do *Viriato Trágico*, que António Pinheiro interpretou admiravelmente” (*apud* PINHEIRO 1924: 1955).

Por oposição ao trabalho executado em *A Lagartixa*, para o qual se faz valer da experiência adquirida no Brasil no teatro mambembe, o desempenho em *Viriato Trágico* revela um actor que investiga e que estuda para compor as personagens que lhe são distribuídas. José António Moniz, director de cena e ensaiador da companhia, escreve poucos meses depois:

Desde o desempenho do papel de saltimbanco no *Segredo do Padre* e Clarkson na *Estrangeira*, até à última manifestação de arte completa que realizou no tipo difficilimo do coreico no *Viriato Trágico*, Pinheiro tem representado uma galeria completa de individualidades realizadas na scena com uma perfeição, um critério, uma certesa observadora que o colocam merecidamente a par dos nossos primeiros mestres. (*apud* PINHEIRO 1924: 366)

Em artigo elogioso de 1904, Álvaro Cabral refere um António Pinheiro que é, na nova geração de actores, aquele que “mais tem produzido e firmado os seus créditos”. Estuda com afinco e é o “actor querido do público em geral” (CABRAL 1904: 1).

Outro exemplo no que respeita ao estudo das personagens prende-se com *Petrónio* de Marcelino Mesquita⁷⁵, que a companhia leva à cena na época de 1900-1901. Pinheiro compõe a personagem de Chilon Chilonidas segundo a descrição do autor⁷⁶, sendo que a sua entrada em palco obtém um murmúrio de aprovação, “daqueles murmúrios que nós sentimos e muito bem sabemos compreender” (PINHEIRO 1929: 37). No final de uma cena, contracenando com Petrónio (Eduardo Brazão), analisa com prazer uma bolsa de dinheiro, ouvindo o tilintar as moedas, “e com um risinho escarninho e malicioso, cortejando Petrónio, saía pela direita baixa” (PINHEIRO 1929: 38). A este final de cena o público corresponde com “um reboar estrondoso de palmas”, e os colegas com surpresa pelo resultado da cena.

Na época seguinte, em Janeiro de 1902, é representada a peça de Júlio Dantas *Crucificados* que, para Pinheiro, é a obra-prima daquele dramaturgo. António Pinheiro desempenha Pascoal, que Dantas lhe distribui propositadamente. Ficaria este personagem na “galeria artística” do actor, se a peça tivesse sido representada até ao fim e se o autor não a retirasse de cena⁷⁷ (PINHEIRO 1929: 75).

Neste mesmo ano, Pedro Vidoeira escreve sobre o trabalho de António Pinheiro na Rosas & Brasão, testemunhando o seu “desempenho correcto, que por vezes chega a ser um desempenho notável”, acrescentando que não tem género definido. Tanto representa um galã, como um centro, como um característico (PINHEIRO 1929: 63).

Em Abril de 1903, a respeito de Fogueiras de São João, Joaquim Madureira escreve sobre Pinheiro, reconhecendo o seu contributo no êxito do espectáculo, “com a união rítmica da sua voz⁷⁸”:

⁷⁵ Adaptação – infeliz adaptação – de *Quo Vadis* de Henryck Sienkiewicz (PINHEIRO 1929: 36).

⁷⁶ Não era velho; na barba imunda e no cabelo crespo [...] alguns fios grisalhos. Tinha o ventre sumido, os ombros abaulados [...] à primeira vista parecia corcunda [...] A cara, onde luzia um olhar penetrante, apresentava um misto de macaco e de raposa (*apud* PINHEIRO 1929: 37).

⁷⁷ O rabequista Pascoal, perdendo a traição da mulher e jurando defendê-la de futuras críticas por parte de outrem, afirma que a quem o fizer “parto-lhe esta rabeca na cara!”. Perante esta deixa, o público em “pateada monumental” e protestos veementes, não deixou que o espectáculo se concluísse (PINHEIRO 1929: 62).

⁷⁸ A voz de António Pinheiro sofrera uma alteração com o esforço repentino a que fora forçado na representação do General Petypon de *A Lagartixa*: “uma rouquidão teimosa” que as cinquenta representações não deixaram tratar. Resultou disto, durante dois anos, “uma faringite granulosa e uma laringite pertinaz” e, ainda que tenha estado áfono, representou sempre, com a tolerância do público, “sempre e em toda a parte” generoso com o actor. “Este estado doloroso e impertinente, obrigou-me a cuidar da minha articulação, tornando-a mais nítida e mais pura na sua prática, tendo colhido da minha

Mais do que um actor de recursos e de boa vontade [...] é o actor-recurso, pau p'ra toda a obra, hoje galã, amanhã centro, esta semana cómico, trágico no mês que vem [...] Não sabe uma pessoa porque [o Visconde] S. Luiz, que é hábil mas é económico, não lhe distribue um dia uma peça inteira, dando-lhe os papéis todos, de machos e fêmeas [...] (MADUREIRA 1905: 29)

Álvaro Cabral testemunha que António Pinheiro – o Pinheirinho⁷⁹ – tem amor ao estudo, o qual não abandona, sendo um dos jovens actores que sabem “ler e escrever correctamente”, e que traduz quatro línguas (CABRAL 1904: 1).

Por seu lado, José António Moniz a ele se refere em 1900 como sendo senhor de uma “cultura intelectual pouco vulgar”, e que “observa, compõe e realiza o ideal dos autores de que tem sido verdadeiro colaborador” (*apud* PINHEIRO 1924: 366). Diz ainda Moniz que, deste actor e do seu trabalho resulta “uma das individualidades artísticas mais acentuadamente modernas do teatro português contemporâneo”.

Ainda o professor Agostinho Fortes, já durante a 1ª República – 1913 – afirma ser Pinheiro uma figura de “primeira grandeza, que se impõe pela consciência impecável que imprime a todos os papéis”, sendo de “correção e inteligência inexcedíveis”. Afirma ainda que Pinheiro fez do teatro um sacerdócio, procurando levantar a arte à “suprema interpretação do Belo”, através de uma forte orientação científica (*apud* PINHEIRO 1924: 203).

Recordemos o que afirma António Pinheiro sobre a Arte e o Estudo, e que anteriormente ficou referido⁸⁰:

Nas Bellas-Artes, se bem que o Fogo Sagrado seja a qualidade primacial do seu cultor, não é esse dote o único factor a cooperar na obra. Há que [...] determinar-lhe as excepções e a sua aplicação immediata e justa. É pois indispensável o estudo, a observação e a dedução, factores intermediários, que regendo o Génio, se emancipam na Idealisação, dando então à obra o cunho de Grandioso e Sublime. [...] Todo o indivíduo [...] procura immediatamente a escola, o mestre, o guia, que lhe encaminhe os primeiros passos, desvendando-lhe os segredos e as leis primordiais, da arte a que vae professar culto. (PINHEIRO 1909: 60)

própria experiência e no meu defeito accidental, observações e estudos que têm sido duma técnica bem proveitosa, não só para mim como também para os meus discípulos no Conservatório e para outros muitos que nunca por lá passaram” (PINHEIRO 1929: 75).

⁷⁹ “Durante muitos anos fui conhecido por este diminutivo para me diferenciarem do colega [...] Fortunato Pinheiro” (PINHEIRO 1912: 126).

⁸⁰ V. *supra*, “Ensino”, p. 51.

Pinheiro afirma que o Génio, a Inspiração e o Fogo Sagrado devem obedecer às leis que a estética regula, as quais constituem o “a b c” da arte. (PINHEIRO 1909: 60) Porém, no caso do teatro e na generalidade, diz o actor, em vez da escola e do mestre, começa-se por amador dramático, quando se começa. Recordem-se os casos de Eduardo Brasão (pese embora o facto de representar uma geração anterior) e o de Carlos Santos, às quais já se fez referência⁸¹, e que dentro desta generalidade constituem duas excepções.

Se o amador é considerado “distintíssimo, apresenta-se com toda a bagagem artística dos amadores a reclamar um lugar de actor em qualquer dos nossos teatros” (PINHEIRO 1924: 65). Se a crítica o elogia após a estreia, enceta uma carreira de actor “ignorando por completo a multiplicidade de leis e regras que dirigem a arte de representar e a arte de dizer”, sendo que muitas vezes desconhece a própria língua (PINHEIRO 1924: 66). Decora papéis, não cuida das individualidades, atira-se às paixões “por meio de gritos e berros”, esbraceja e não gesticula, não cuida “do que seja a fisionomia e a mímica de expressão”. Pinheiro resume da seguinte forma o trabalho destes actores:

Ir tarde para o ensaio ou ir almoçar quando ele começa, contar os quartos dos papéis que lhe distribuem, rejeitá-los se não são primeiros papéis, não os decorar e pintar a cara para os representar. (PINHEIRO 1924: 66)

Em 1904, Romualdo Figueiredo escreve em tom ainda mais duro:

[...] o theatro [sic], hoje, é uma espécie de creche onde se acoitam impunemente inúmeros pedantes de comprovadíssima inferioridade mental, que nada percebendo do fim útil a que elle se destina, amoldam-n’o a seu carácter, contagiam-n’o, desprestigiando aquelles que tentam dar-lhe rejuvenescimento por uma forma natural, artística, verdadeira, a dentro d’uma literatura filha de sã mentalidade, cheia de vida germinadora, de verdade analytica [...] (FIGUEIREDO 1904: 12)

Este actor, que ignora a sua complexa profissão, vai precisar do ensaiador para suprir as suas faltas, sendo quem lhe advoga algum estudo, ensinando-lhe “palavra por palavra” (PINHEIRO 1924: 67). É por esta razão, diz Pinheiro, que há teatros em que as peças, “na sua representação, pareçam sempre a mesma”, pois os actores “não estudam as personagens, porque não sabem como se estuda” (PINHEIRO 1924: 68).

⁸¹ V. *supra*, “Prática Teatral”, pp. 92.

O ensaiador, que ensina palavra a palavra, inflexão a inflexão, gesto a gesto, atitude a atitude, faz de um espectáculo uma sessão de grafofone [sic] “e cada actor é como um disco onde o ensaiador gravou palavras, incluindo eventuais defeitos do órgão vocal” (PINHEIRO 1924: 69).

Eis então o que defende António Pinheiro:

Cuidar da individualidade da personagem, das expressões fisionómicas que terá de dar às emoções que essa individualidade experimenta, estudar-lhe o temperamento e o carácter, articular, respirar a tempo, salientar as palavras que determinam o valor da frase, procurar as inflexões justas, verdadeiras e humanas. (PINHEIRO 1924: 66)

Émile Zola, autor de *Thérèse Raquin*, considerado o primeiro texto dramático naturalista, identificara a dificuldade maior do Naturalismo: “Fazer coisas grandes com assuntos e personagens que os nossos olhos, acostumados aos espectáculos de cada dia, acabam por achar pequenas” (*apud* BORIE / ROUGEMENT / SCHERER 2004: 352). Se a personagem naturalista ganha “carne e osso”, é do autor que tem de partir essa conquista: “Individualizar, analisar, descer, enfim, à análise experimental e ao estudo anatómico de cada ser” (VASQUES 2003: 59).

Deste modo, o actor terá necessidade de uma nova técnica de representação. Deverá desaparecer sob a personagem que interpreta, indo ao encontro do que Stanislavski designa por “trabalho sobre si próprio”. Para tal, Stanislavski propõe as seguintes disciplinas ou matérias na formação do actor: relaxamento, acrobacia, ginástica, atletismo, dança, bem como exercícios de comunhão actor-actor e actor-objectos, onde se desenvolvem noções que se prendem com ritmo, tempo, dicção, canto, observação, concentração, memória, improvisação e imaginação (VASQUES 2003: 62).

O que Stanislavski propõe para o actor está condensado na seguinte frase do próprio:

O actor deve trabalhar a vida inteira, cultivar o seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver o seu carácter; nunca renunciar a este objectivo primordial: amar a sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo. (STANISLAVSKI 2008a: 5)

No Naturalismo a personagem ganha “carne e osso” graças ao autor, individualizando e analisando a personagem, procedendo inclusivamente ao seu estudo

anatômico. Para ir ao encontro dessas exigências, o actor deve proceder a um trabalho “sobre si próprio”, cultivando o seu espírito, estudando sempre.

Deve desaparecer sob cada personagem que compõe, procurando caminhar em direcção a um “Outro Eu”. Deve o actor abstrair-se do seu ser, do seu sentir, que não aplicará à personagem. Caso contrário, o Eu arrisca anular ou prejudicar “todos os efeitos gerais ou particulares, que devem emocionar a alma e o organismo do público” (PINHEIRO 1909: 74).

Assim resume António Pinheiro o Paradoxo do Actor de Denis Diderot que, no final do seu diálogo sobre representação afirma em jeito de análise:

Os actores não impressionam o público quando ficam furiosos, mas quando interpretam bem a fúria. (DIDEROT 1993: 99)

António Pinheiro está, então, em sintonia com esta nova forma de representar, com esta reprodução fiel da natureza a que se dá o nome de Naturalismo. De acordo com o que defende Stanislavski para o actor, o jornal *De Binóculo* de 13 de Fevereiro de 1910 publica: “É esta ternura, esta perseverança, esta paixão pelo *métier* que fazem de António Pinheiro, um actor ilustre entre os seus camaradas de arte”. Acrescenta o articulista palavras sobre a sua excepcionalidade, dedicação e generosidade, salientando que é, para “além de actor de indiscutível mérito, actor naturalista à maneira moderna” (*apud* PINHEIRO 1912: 120).

5.5. António Pinheiro – Encenador

Eugénia Vasques afirma que o Naturalismo e as suas reformas no teatro vão de encontro a um realismo científico. A técnica do actor, bem como as “pesquisas cénicas”, são fundadas por estas reformas (VASQUES 2003: 58).

Stanislavski, através da obra dramática de Tchekov, concretiza o que já então teorizara, ou seja, “transpor cientificamente, conscientemente, a realidade para a cena” (VASQUES 2003: 66). As indicações cénicas ganham importância crucial – as didascálias – que permitem, tanto ao encenador como ao actor, a leitura do que o autor pretende.

Procura-se a unidade do espectáculo, através de um trabalho colectivo. Os actores, que ensaiam numerosas vezes e fazem “trabalho de mesa” (VASQUES 2003: 68) na análise literária dos textos, tendem a ter uma importância igual à que têm as

maquinarias ou a iluminação, enquanto a quarta parede – que Diderot anteriormente defendera – é virtualmente erigida, “isolando” a cena do público.

De resto, a *mise-en-scène* é, para um teórico português e para o próprio Émile Zola, o triunfo do Naturalismo em palco. Citando Júlio Lourenço Pinto, Luiz Francisco Rebello afirma que “esta ênfase na importância da *mise-en-scène* [...] do cenário, do vestuário, estão para o teatro como o descritivo para o romance” (*apud* REBELLO 2010: 185). Acrescenta Rebello:

No domínio das artes subalternas e complementares da composição teatral, isto é, a dicção, o traje, as decorações, que haviam passado por uma transformação radical, cingindo-se ao rigor histórico e à verdade natural, a fórmula naturalista lograra impor-se nos palcos. (REBELLO 2010: 185)

Adivinha-se, por conseguinte, que a Companhia Rosas & Brasão se aproxima destes modelos de trabalho, pelo que atrás se referiu⁸². Como ensaiadores, trabalham nesta companhia Aristides Abranches até 1892 e Augusto de Lacerda (Anon 1979: 10), bem como Augusto Rosa que, no que respeita à *mise-en-scène* é dos três sócios o mais activo.

Há contudo um quarto nome a ter em consideração, “um nome esquecido que é preciso relembrar” (PINHEIRO 1929: 49). José António Moniz, “actor, ensaiador, professor, escritor, autor dramático”, bem como uma série de outras actividades ligadas a outras áreas profissionais. Moniz é filho de José Gerardo Monís, discípulo de Émile Dour, e dedica-se ao teatro profissional entre 1868 e 1906. Moniz é ensaiador da companhia entre os anos de 1898 e 1906. É este profissional que leva António Pinheiro a “director de cena auxiliar” (PINHEIRO 1929: 59).

Actor notabilizado e creditado, Pinheiro assume também aquela posição em 1902, por proposta de José António Moniz⁸³. Diz Pinheiro que ajuda Moniz, “dirigindo mesmo ensaios”, e “marcando e ensaiando peças em um acto”. A primeira destas, *Mensageiro da Paz*, vale a Pinheiro no *Almanaque dos Teatros* para 1904 a seguinte nota:

Prova-se exuberantemente que António Pinheiro é um dos actores mais distintos da nova geração de artistas. E ainda do que ele é como ensaiador, nos fica por

⁸² V. *supra*, *ibidem*, pp. 101-105

⁸³ Moniz, em Dezembro de 1901, é nomeado 2º Conservador da Biblioteca Nacional. A acumulação de cargos exige que se encontre um seu assistente (PINHEIRO 1929: 59).

dizer imenso [...] Quem assim conhece os segredos da Arte pode, sem receio de hipérbole considerar-se um mestre. (*apud* PINHEIRO 1929: 60)

O encenador António Pinheiro nascera, anos atrás, mas não passara, até esta altura, de encenador pontual, ou mesmo muito afastado desta realidade artística⁸⁴. O verdadeiro encenador, o baptismo de fogo na actividade, ocorre com *Mensageiro da Paz* em 1902.

Em Janeiro de 1905, o escritor Eduardo Noronha afirma que “o rejuvenescimento do teatro português precisa de homens como o Pinheiro” (*apud* PINHEIRO 1929: 99), atestando a situação artística de António Pinheiro, e o conceito que em torno de si se forma, “na crítica e no público”.

É porventura com as marcações de António Pinheiro que melhor se atesta o seu trabalho de ensaiador / encenador, actividade coordenadora de uma arte efémera que, por essa mesma razão, tão poucos testemunhos deixa atrás de si.

Habitualmente, a companhia termina as temporadas no Porto. Assim acontece em 1909, que no Teatro do Príncipe Real apresenta o espectáculo *Menino Ambrósio* (PINHEIRO 1929: 159). Neste, ditado pelo texto, três meninas, três irmãs, representadas por Cecília Neves, Emília Sarmento e Alexandrina Quádrio, “movimentam-se ao mesmo tempo, vestem do mesmo modo” (PINHEIRO 1929: 160), repetindo deixas entre si. Diz António Pinheiro – encenador:

São três papéis, que têm de ser movimentados, pela mesma forma e a um tempo, afim de, pelos movimentos simétricos, produzirem o efeito cómico que o autor pretende tirar dessas personagens. Quem marca peças sabe bem, que pela simetria, se produzem e se obtêm [sic] esses efeitos. (PINHEIRO 1929: 161)

É no primeiro número de *Theatralia*⁸⁵, publicação que durante algum tempo a Escola da Arte de Representar edita, acompanhando a sua própria marcação do primeiro acto de *O Reposteiro Verde* de Júlio Dantas, que António Pinheiro escreve sobre “a arte de marcar” (LAGE 1913: 19). Diz Pinheiro que é necessário, ao “marcador”, ter grande poder de observação e de análise, bem como vastos conhecimentos de psicologia e sociologia, além de:

⁸⁴ Depois de ensaiar nos mambembes e antes de o fazer na temporada da “Companhia Inglesa” do Verão de 1899, Pinheiro ensaiara a revista *Zás Trás* no Teatro da Rua dos Condes, no Verão de 1895. Na época imediatamente seguinte, assumira a direcção de cena no Teatro do Príncipe Real, futuro Apolo.

⁸⁵ Data de Fevereiro de 1913 este primeiro número, logo, afastado já vários anos do espectáculo que suscitou esta incursão pela temática da marcação.

Um estudo aprofundado dos caracteres e temperamentos; justa e perfeita noção dos meios sociais, dos typos [sic], dos indivíduos; familiaridade com a história, com a archeologia, com a acústica, com a óptica, com a perspectiva e, para remate final, sciencia certa e exacta da esthetica theatral e da encenação. (PINHEIRO 1913: 19)

Esclarece ainda Pinheiro, que ao contrário do que muitos julgam saber, os artistas não entram e saem de cena ou movem-se, a seu bel-prazer⁸⁶. Toda esta movimentação está “previamente calculada, estudada, marcada e ensaiada”. Deste modo, a marcação prende-se com:

O logar que cada figura ocupa na scena, as entradas e saídas, os movimentos que cada personagem executa parcialmente e em relação às demais figuras, a disposição total e movimentada de quadro vivido ou phantasista que a peça tenta reproduzir e que a marcação e a encenação vão viver. (PINHEIRO 1913: 19)

A temporada de Verão de 1910 é preenchida com uma tournée ao Brasil, com que António Pinheiro se despede da Companhia Rosas & Brasão⁸⁷. Em *Contos Largos...*, a respeito deste virar de página, o encenador enumera as suas marcações para a companhia. Entre os quarenta e um espectáculos, constam trabalhos como *Severa*, *Fogueiras de S. João* ou *Casa em Ordem*⁸⁸ (PINHEIRO 1929: 182).

5.6. Teatro Livre

Diz Joaquim Madureira que “um grupo de rapazes de ideias sãs e vistas largas”, abertos a debater novas experiências estéticas, lançam “as bases de um teatro livre”, o que acontece com a fundação da sociedade a 1 de Janeiro de 1902 (MADUREIRA 1905: 313).

A 14 de Dezembro desse ano, em conferência realizada no Ateneu Comercial de Lisboa, o Teatro Livre manifesta a sua bandeira: “transformar pela arte, redimir pela educação” (SILVA 1902: 3). Tal como a escola, afirma Ernesto da Silva, o teatro é “uma vigorosa instituição social directora dos espíritos”, a qual está pronta a aprofundar a índole moral e intelectual de um povo, de modo a que este possa atingir a plenitude da “perfeição humana”.

⁸⁶ Compare-se, a título de curiosidade, este raciocínio com o que conta Pinheiro a respeito do teatro mambembe. V. *supra*, “Prática Teatral”, p. 97.

⁸⁷ V. *supra*, “Associativismo”, p. 31.

⁸⁸ Diz Pinheiro, como nota curiosa, que marcou de 1902 até Junho de 1928 cerca de 2500 actos. O *Diário de Notícias*, neste ano, apresenta o recorde de marcações que António Pinheiro atingira e que, no espaço de um ano (1927-1928), ascendiam a 107 actos (PINHEIRO 1929: 183).

O que Ernesto da Silva afirma, aproxima o Teatro Livre das ideias defendidas por Teófilo Braga⁸⁹, o qual, juntamente com Heliodoro Salgado, protagonizou as outras duas conferências realizadas (REBELLO 2010: 210). Da conferência de Teófilo Braga – só sobrevive o texto de Ernesto da Silva – Joaquim Madureira afirma que valeu “mais do que muitos meses de leitura.” Quanto à de Heliodoro Salgado, diz Rebello que teve como principal mote a expressão: “A Arte moderna não pode fixar-se no culto da forma, deve ser veículo de ideias sãs e fomentadora de sentimentos nobres” (*apud* REBELLO 2010: 210).

No que consiste, deste modo, o Teatro Livre? Começa por ser um teatro que veicula ideias, as quais procuram elevar a moral e a intelectualidade do espectador – povo. Sendo um teatro de tendência categoricamente não mercantilista, o desinteresse económico e a dedicação à Arte como “Sentimento do Belo” são essenciais por parte daqueles que propõem as suas manifestações, ou seja, os seus espectáculos (SILVA 1902: 7).

Através destes espectáculos, o Teatro Livre pretende “trazer um sopro de vida à dramaturgia portuguesa” (*apud* BASTOS / VASCONCELOS 2004: 133), ou como diz a comissão elaboradora dos estatutos, trazer uma nova e forte seiva ao teatro português” (*apud* PINHEIRO 1929: 110). O teatro português, “infestado de retrógradas ideias”, dará à “grande massa” a expressão dos “mais nobres aspectos da vida” (*apud* PINHEIRO 1929: 111). O Teatro Livre empenha-se em “formar caracteres, depurando e afinando sentimentos pela benéfica e potente influência da Arte” (*apud* PINHEIRO 1929: 112).

André Antoine fundara o Théâtre Libre em 1887, introduzindo em França o Naturalismo em palco, paralelamente ao que fazia Stanislavski em Moscovo, entre outras experiências estéticas similares, nomeadamente na Alemanha e nos Estados Unidos (BORIE / ROUGEMENT / SCHERER 2001: 366). Antoine preocupara-se vincadamente com a unidade de conjunto que se deve formar entre o actor e o cenário, o que, como se referiu, começa a ser feito em Portugal pela Companhia Rosas & Brasão.

O encenador francês defende a criação do espaço visual antes de tudo o resto, pois “é o meio que determina os movimentos das personagens, e não os movimentos das pessoas que determinam o meio.” O pai da encenação moderna e construtor em palco das teorias naturalistas de Émile Zola defende:

⁸⁹ V. *supra*, “Associativismo”, pp. 11-13.

Para que um cenário fosse original, engenhoso, característico, era preciso estabelecê-lo primeiro, segundo uma coisa vista, paisagem ou interior [...] observando as verosimilhanças arquitecturais [...] numa palavra, erguer a casa completa em volta do local da acção. (*apud* BORIE / ROUGEMENT / SCHERER 2004: 368)

Fundamental nesta arquitectura é, para Antoine, a existência de uma quarta parede, parte integrante do espaço. Esta, depois do espaço idealizado, é “derrubada” sem que os actores se devam com isso perturbar. A consequência, para o espectador, para além da ausência de contacto que não a observação da “realidade”, é ser confrontado com actores que viram as costas a essa parede imaginária e, por conseguinte, ao próprio público.

Os actores, impregnados de doutrina romântica – lamenta Antoine em 1903 – tenderão para “se dirigir ao público, de sair da sua personagem.” Actores que para a sua arte apenas dispõem de voz e de cara, “o resto do corpo não participa na acção” (*apud* BORIE / ROUGEMENT / SCHERER 2004: 369). Disto se queixa Antoine no que respeita aos actores, que “ignoram a complicação, a variedade, os matizes, a vida do diálogo moderno, a destreza das frases, as suas entoações indirectas, ou subentendidas, os seus silêncios eloquentes.”

Quando Antoine vem a Portugal com a sua companhia, três noites de espectáculos têm lugar no Teatro D. Amélia, de 14 a 16 de Junho de 1903 (REBELLO 2010: 211). Joaquim Madureira refere-se ao encenador como “singularíssimo artista, braço e cérebro, cabeça e músculo de movimento insurreccional que refundiu e remodelou o teatro francez” (MADUREIRA 1905: 71). Para Madureira, ao despedir-se de Portugal Antoine deixa atrás de si “sulcos fundos e fulgores de boa e rude Arte” (MADUREIRA 1905: 92).

A Sociedade Teatro Livre promove a sua primeira época em 1904 no Teatro Príncipe Real, tendo subido ao palco pela primeira vez a 8 de Março⁹⁰ e, pela segunda e última, a 19 de Abril⁹¹. Com a sua habitual chispa, Joaquim Madureira escreve acerca do Teatro Livre:

Aqui está uma noite, que marca, na história do teatro e na história das ideias em Portugal, uma data de luz e de esperanças. Pela primeira vez, em palcos

⁹⁰ *A Moral Deles* de César Porto e Luís da Mata, adaptação de *Tante Léontine* de Maurice Boniface e Edouard Bodin; Prólogo dramático de ...*Amanhã* de Manuel Laranjeira.

⁹¹ *Em Ruínas* de Ernesto da Silva; um acto de *A Carteira* de Octave Mirabeau.

portugueses, soou a voz da Justiça e a Verdade eterna, nua e redemptora pisou, pela primeira vez, as taboas da scena. (MADUREIRA 1905: 313)

Luciano de Castro e Araújo Pereira, que dirigem o Teatro Livre, vão contudo afastar-se. Com Simões Coelho no ano seguinte, fundariam o Teatro Moderno, de “propósitos similares à iniciativa antecedente” (BASTOS / VASCONCELOS 2004: 134), mas que se circunscreve à época de 1905. Em paralelo, o Teatro Livre vai, através de Luís da Mata e Adolfo Lima⁹², convidar António Pinheiro para a organização e direcção artística, atribuindo-lhe plenos poderes (PINHEIRO 1929: 109).

Para o repertório já então programado, Pinheiro organiza um conjunto de artistas com o qual, trabalhando no Teatro Ginásio, consegue “alcançar magníficos conjuntos” que “muito contribuíram para o êxito dos espectáculos” (PINHEIRO 1929: 113). Às exigências de encenação” de Pinheiro, a direcção do Teatro Livre “não se poupou nem furtou”, nunca contrariando as propostas do encenador. Este, que para o Teatro Livre trabalha com “tanto gosto e prazer”, contribui para marcar de um “modo brilhante e digno de registo uma época nos anais do Teatro Português”. De documento da sociedade, no fim da época e publicado em *O Dia* de 9 de Agosto de 1905, consta:

Para este ideal que a Sociedade Teatro Livre tanto se empenhou em contribuir, encontrou em António Pinheiro um colaborador hábil e inteligente, compreendendo e ensaiando o complexo e difícil repertório com rara perícia e valor artístico. O trabalho colossal, tanto intensivo como extensivo, e imensamente artístico que António Pinheiro empregou como director de scena e actor [...] foi a maior prova do seu merecimento. A sua capacidade de actor e ensaiador, já de há muito comprovada e reconhecida, venceu e estabeleceu alicerces para sempre. Como director de scena obteve conjuntos – a principal exigência do repertório moderno – como poucas vezes se vêem, multiplicando-se em actividade, fazendo prodígios de arte scénica; como actor interpretou [...] todos os seus papéis com merecida propriedade, digna dos maiores elogios. (*apud* PINHEIRO 1929: 115)

Da longa citação, sobressai a importância e o empenho de António Pinheiro no trabalho desenvolvido para o Teatro Livre, por parte de um artista de reconhecidas provas dadas. Saliente-se que a companhia teatral mais popular e de mais notório trabalho e competência, é aquela onde Pinheiro vem trabalhando – Rosas & Brasão – desenvolvendo ali trabalho de representação e encenação. Assim, se António Pinheiro é de certa forma relevante para a carreira da companhia, esta é, reciprocamente, relevante

⁹² Da gerência da sociedade fazem também parte César Porto e Severino de Carvalho.

para Pinheiro. Este, dificilmente estaria em convívio com modelos de tendências mais modernas noutros teatros.

Não obstante, o encenador é fervoroso adepto do Naturalismo, bem como não menos fervoroso adepto do Republicanismo. Conforme sublinham Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos, as linhas programáticas do Teatro Livre e do Naturalismo são contíguas ao movimento de propaganda republicana, chamando a atenção da presença de “reconhecidos republicanos” (*apud* BASTOS / VASCONCELOS 2004: 134) entre os fundadores do Teatro Livre, como é o caso do já referido Teófilo Braga. No texto de *O Dia* refere-se o desafio de fazer aliar, em cada peça⁹³, o trabalho cénico e de representação à “intenção filosófica a [fazer] salientar”, ponto de que se sublinha a congruência com que foi conseguido, “tanto pelo encenador como pelos restantes actores” (*apud* PINHEIRO 1929: 116).

No que respeita à recepção, enquanto o público recebe com “agrado e interesse” as propostas do Teatro Livre, a crítica desfere “os seus raios desapiedados e furibundos” (PINHEIRO 1929: 117). Em artigo que a sociedade faz publicar em *A Humanidade* de 9 de Setembro de 1905, e que intitula “Auto-Pane-Gerico da Crítica Lisbonense – Ramalhetinho de Baboseiras e Partes Adjacentes”, o Teatro Livre colige todas as críticas de imprensa, “originando-se do encontro de todas elas as mais curiosas e funambulescas contradições e dislates” (PINHEIRO 1929: 121). À crítica refere-se também Adelina Abranches – “primeira figura” do elenco – nas suas memórias, recordando o muito que a companhia trabalhou (ABRANCHES 1947: 269). Contudo, diz, “os jornais conservadores atiraram-se-lhes à ideia, à forma e até à interpretação, como gato a bofe” (ABRANCHES 1947: 269).

5.7. Societário do Teatro Nacional

Atendendo ao requerimento apresentado por António Pinheiro, este é admitido como societário, entrando no “quadro social activo” do Teatro Garrett, como consta do *Diário do Governo* de 3 de Novembro de 1911. Pinheiro, sem qualquer contracto e desde há muito envolvido na conturbada vida do Teatro Nacional⁹⁴, requerera o lugar perante a existência de vagas, e “para os irritar ainda mais” (PINHEIRO 1929: 235).

⁹³ *Missa Nova* de Bento Faria, *O Condenado* de Valentim Machado, *Os Que Furam* de Emídio Garcia, *Às Feras* de Manuel Laranjeira, *Prosa* de Gaston Salandai, *Maternidade* de Brioux, *Pai Natural* de Ernest Depré e Paul Charton, *As Víctimas* de Frédéric Boutet, *A Confissão do Amigo* de Sudermann, e *Uma Falência* de Bjornstjerne Bjornson (PINHEIRO 1929: 112).

⁹⁴ V. *supra*, “Teatro Nacional D. Maria II”, pp. 75-83.

Encenador, terminara uma temporada no Teatro Apolo⁹⁵. Esta temporada, sendo aquela que vê chegar a Proclamação da República, é marcada, no palco deste teatro como provavelmente de outros, por manifestações frequentes por parte do público, enaltecendo e aclamando uns, criticando outros, o novo regime português (PINHEIRO 1929: 186).

A entrada de Pinheiro no Teatro Nacional é porventura uma consequência natural, principalmente no momento histórico em que tal acontece. É verdade que por esta altura, o artista tem uma década de uma notável reputação construída. Mas é verdade também que o actor e encenador é considerado – com razão – um “republicano ferrenho” (SEQUEIRA 1955: 496). Todavia, o próprio Pinheiro alega que sabe bem onde “tinha ido cair” (PINHEIRO 1929: 245), acrescentando que “foi por pirraça que eu quis lá entrar”.

A “pirraça”, para usar a expressão de Pinheiro, não pode ser, contudo, vista como pessoal contra Augusto de Melo, com quem tivera alterações acerca da Casa de Garrett⁹⁶. Pinheiro acredita no lugar que o Teatro Nacional ocupa – ou deve ocupar – e na sua gestão directa por parte do Estado. Para isso trabalha e continua a trabalhar.

A época inaugura com *Vinte Mil Dólares* de Paul Armstrong, apesar das reticências do gerente da sociedade, Inácio Peixoto (PINHEIRO 1929: 246). Ensaçada a correr, sem interesse e com um orçamento reduzido, acaba por ser um enorme sucesso, com cem representações no palco do Rossio. Matos Sequeira, que dá o número preciso de “noventa e oito representações seguidas” (SEQUEIRA 1955:490), reconhece que este espectáculo abriu o caminho para a “carreira das peças policiais”, sem contudo exceder este êxito.

É por indicação de Inácio Peixoto que António Pinheiro encena *Sol da Meia Noite*. Matos Sequeira diz ser esta bem melhor do que a montagem antecedente – *Vinte Mil Dólares* – sendo essa talvez a razão pela qual “não fez carreira” (SEQUEIRA 1955: 490). Comédia em três actos, primeira encenação de António Pinheiro no Teatro Nacional⁹⁷, diz este que a sua montagem, rigorosa, não foi ao encontro das expectativas do público, apesar de “cenários, mobiliário e adereços novos e caros, tendo um desempenho e um conjunto *hors-ligne*” (PINHEIRO 1929: 246).

⁹⁵ O Teatro Príncipe Real passa, nesta temporada de 1910-1911, a chamar-se Apolo. Com a República, António Pinheiro sugerira a mudança de nome para Popular, preterido a favor da sugestão de Pedro Cabral (PINHEIRO 1929: 186).

⁹⁶ V. *supra*, “Teatro Nacional D. Maria II”, pp. 79-81.

⁹⁷ Ver *supra*, *ibidem*, p. 79. Cumprem-se as irónicas palavras de Augusto de Melo.

Mas é a temporada seguinte – 1912-1913 – que funciona com a reforma truncada daquela que fora proposta⁹⁸, aquela em que António Pinheiro assume a direcção de cena (SEQUEIRA 1955: 499). Artisticamente, a fraca temporada traduz bem o que é a acesa política de bastidores por esta altura, repleta de intrigas, desentendimentos e protestos, de que o director de cena muito se lamenta⁹⁹ (PINHEIRO 1929: 258).

Não obstante as divergências manifestadas no seio do grupo artístico, o director de cena colhe elogios de *O Proletário* de 29 de Maio de 1913, que considera Pinheiro “o melhor, senão um dos melhores encenadores da actualidade” (*apud* PINHEIRO 1929: 260). Por seu lado, o *Porteiro da Geral*¹⁰⁰, em *A Capital*, escreve dois dias depois que “o encenador é notável na nossa terra, onde eles não abundam” (*apud* PINHEIRO 1929: 261). Acrescenta ainda que no seio de uma “classe essencialmente mandriona”, é de salientar um “excelente director de cena” cuidadoso e trabalhador. Também *A República* de 7 de Novembro de 1913, assinala que “falar de António Pinheiro é o mesmo que enumerar todo o elenco de uma companhia”, incluindo ponto, ensaiador, mestre de cena e electricista (*apud* PINHEIRO 1929: 271), acrescentando:

Que o testemunhem os actores que ele tem encaminhado na scena [sic], o carpinteiro a quem emenda a mão, o scenógrafo a quem evoca épocas, o cabeleireiro, a costureira, o homem do pano, o contra-regra... Fora disso, é um grande actor, e, a testemunhá-lo, estão os actores, os tradutores, o público... António Pinheiro, em cima do palco, é a aranha irradiadora da acção, e dele dimana a força que faz andar todo o complicado engenho das scenas. Tem o génio das profissões de teatro, e em todas se exerce com a mesma segurança. Sempre que um oficial de ofício deixou um buraco aberto. Ele ensaia, representa, encena, caracteriza; é mestre de scena, é intérprete, é ponto, é guarda-roupa. Não poucas vezes é ainda empresário, e, quando calha, muito em segredo, junto de colegas afamados – professor de primeiras letras [...] o deus dos bastidores. (*apud* PINHEIRO 1929: 272)

As capacidades descritas – ainda que hiperbolicamente entusiásticas – pelo articulista, estão conotadas com os trabalhos de preparação de *A Honra Japonesa* de Paul Anthelme, com que abre a época de 1913-1914, uma “peça de grande espectáculo” e de “exotismo regional, dum grande interesse dramático e de grande e deslumbrante montagem cénica” (PINHEIRO 1929: 274). Matos Sequeira refere que o exotismo deste espectáculo “exigia conhecimentos especiais de indumentária e de usos nipónicos” (SEQUEIRA 1955: 507). O “cuidadoso estudo de costumes” leva a que Kirano, japonês

⁹⁸ V. *supra*, *ibidem*, pp. 81-83.

⁹⁹ V. *supra*, *ibidem*, pp. 83-84.

¹⁰⁰ Pseudónimo de André Brun (PINHEIRO 1929: 262).

e professor de jiu-jitsu, assista a um ensaio, de modo a corrigir ou modificar eventuais “erros etnográficos” (PINHEIRO 1929: 275), bem como a ensaiar o “jogo do sabre”.

A crítica, que estranha que uma “onda de estrangeirice” abra uma temporada do Teatro Nacional, reconhece, por outro lado, que tal abertura tem “a dignidade que um mandato artístico impõe” (*apud* PINHEIRO 1929: 276). Este comentário, de *O Teatro* de 6 de Dezembro de 1913, aponta a grande questão para a época que então começa, e que viria a ser a última de António Pinheiro como societário.

Se a evocação de uma cultura longínqua causa estranheza no palco do Nacional, reconhece-se por outro lado que tal evocação é “cheia de carácter e de singularidade” (*apud* PINHEIRO 1929: 276). Mas reconhece-se, sobretudo, com este artigo, a devolução – ou a tentativa de devolução – da dignidade artística à Casa de Garrett. E este ponto consiste, porventura, no fundamental aspecto da passagem de António Pinheiro pela direcção de cena e encenação do Teatro Nacional¹⁰¹. O Comissário do Governo para o Teatro Nacional¹⁰², Augusto de Castro, refere em ofício “laudatório” (SEQUEIRA 1955: 509) o seguinte:

A montagem, cheia de dificuldades, da peça *A Honra Japonesa*, representa um esforço artístico que singularmente honra a competência de V. Exa., como Director de Scena deste Teatro, esforço a que a minha situação oficial não permite ficar indiferente. (*apud* PINHEIRO 1929: 277)

Quando em 1924, o Estado decreta um subsídio anual de cento e cinquenta mil escudos para o Teatro Nacional, recuando depois por falta de verba, a Casa de Garrett vive um estado geral de indisciplina. A orgânica do teatro estatal “desconjunta-se por todos os lados¹⁰³” (SEQUEIRA 1955: 551), e a época de 1925-1926 tem início por entre campanhas “demolidoras” (PINHEIRO 1929: 433).

Nesta época, que conta novamente com António Pinheiro como societário, este é convidado para ensaiador e director de cena (PINHEIRO 1929: 433), como atrás foi referido¹⁰⁴. Por entre convulsões que do Estado se fazem transportar para o Teatro Nacional, a época abre com *A Miragem* de Carlos Selvagem, montagem com que começam as dificuldades. O descrédito acentuado afasta o público, apesar dos “cenários novos” e do “desempenho primoroso e homogéneo”, o que a crítica regista (PINHEIRO

¹⁰¹ António Pinheiro pede a exoneração de societário em Março de 1914, face à indisciplina e a direitos adquiridos e alegados por parte de co-societários (PINHEIRO 1929: 278).

¹⁰² Por inerência, Presidente do Conselho de Gerência do Teatro Nacional.

¹⁰³ V. *supra*, *ibidem*, p. 86.

¹⁰⁴ V. *supra*, *ibidem*, p. 86.

1929: 434). Não obstante o estado de crise, oito espectáculos foram montados durante a época¹⁰⁵ que terminaria com o colapso da 1ª República.

5.8. Companhia Rey Colaço Robles Monteiro

1921 é o ano em que António Pinheiro chega às telas do cinema português¹⁰⁶. A 14 de Janeiro estreia *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (MATOS-CRUZ 2000: 23), realizado por Georges Pallu e produzido no Porto pela Invicta Film, empresa que ocuparia boa parte do trabalho profissional de Pinheiro durante a primeira metade dos anos vinte. Entre Março e Junho tem lugar a rodagem de *Amor de Perdição*, dirigida pelo mesmo realizador, o segundo de uma série de dez títulos em que Pinheiro participa com a chancela da Invicta Film¹⁰⁷.

Entre a estreia de Janeiro e o início da nova rodagem, Pinheiro é chamado por Luís Galhardo, no sentido de “ir ensaiar *Zilda*” ao Teatro Nacional (PINHEIRO 1929: 358). É este espectáculo que permite, alguns meses depois, o arranque da Companhia Rey Colaço Robles Monteiro. Pinheiro, que a *Zilda* dá “o melhor dos meus interesses e cuidados”, colhe, para além do agrado do público, a recompensa do autor. Alfredo Cortez refere elogiosamente o ensaiador “a cuja inteligência e alto critério” a montagem de *Zilda* “deve uma tão grande parte do seu sucesso” (*apud* PINHEIRO 1929: 358).

Segundo Vítor Pavão dos Santos, *Zilda* colhe a animosidade por parte da “acomodada companhia do teatro do Estado” mas conta com o apoio da “inteligência do encenador e actor António Pinheiro, grande mestre do Naturalismo” (PALHINHA 1986: 4), e com a receptividade do público que sustenta cinquenta representações (REBELLO 2010: 481).

Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, um jovem casal de artistas orientados por Augusto Rosa, sabem aliar a capacidade de organização de Monteiro com o “talento e cultura invulgares” de Rey Colaço, fundando a sua companhia de teatro. Determinados a “fazer novo e diferente” e “vencendo não poucas dificuldades”, a companhia estreia-se no Teatro Nacional de São Carlos a 18 de Junho de 1921 (PALHINHA 1986: 38).

¹⁰⁵ *A Miragem, As Duas Metades, A Severa, Melle. Demónio, O Amor Vence, A Dança da Meia Noite, Papillon e O Antepassado.*

¹⁰⁶ Em 1910 representara, no Rio de Janeiro, num filme de poucos recursos intitulado *Milagres de Nossa senhora da Penha.*

¹⁰⁷ *Os Fidalgos da Casa Mourisca, Amor de Perdição, Mulheres da Beira, O Destino, O Primo Basílio, Tinoco em Bolandas, Cláudia, Lucros... Ilícitos, Tragédia de Amor e A Tormenta.*

Sustentados pelo sucesso de *Zilda*, os novos empresários apostam no mesmo texto – é fundamentalmente Amélia Rey Colaço que escolhe o repertório (PALHINHA 1986: 5) – reunindo “um bom conjunto de artistas” sob a “valiosa colaboração de António Pinheiro”. Refere Pavão dos Santos:

Durante este período inicial, como, aliás, durante grande parte da sua actividade, a força da Companhia residiu no perfeito equilíbrio e complementaridade das qualidades artísticas dos seus titulares. (PALHINHA 1986: 5)

Há no entanto que referir que, para além das qualidades artísticas de Rey Colaço e Robles Monteiro, muita da força – complementando o que diz Pavão dos Santos – da companhia na sua fase inicial, vem do homem que encena cinco dos oito espectáculos (PALHINHA 1986: 38) do seu primeiro ano de actividade. Se a companhia se apresenta ao público com *Zilda*, fazendo-se valer do êxito recente no Teatro Nacional, dias depois – 25 de Junho – faz estreiar *Marianela* dos Irmãos Quintero. Isto é, dois muito significativos momentos da ainda curta carreira teatral de Amélia Rey Colaço. Estrategicamente, ou não, colocados como cartão de visita da companhia, plasma – ou ajuda a plasmar – uma imagem (a de Amélia Rey Colaço) a uma companhia de teatro.

E se assim é, “com interpretações de êxito avassalador” (PALHINHA 1986: 4), não estando em causa “os métodos de representação verdadeiramente modernos” (PALHINHA 1986: 4) da jovem actriz, as teorias defendidas pelos adeptos do Naturalismo podem já não ser transmitidas da mesma forma. Todavia, não deixa de ser verdade que é António Pinheiro que encena *Zilda*, e que Rey Colaço a ele deve boa parte do êxito que tivera em *Marianela*. A actriz estreara-se artisticamente com a adaptação deste texto, no Teatro República, na temporada de 1917-1918. E nesta época, António Pinheiro voltara ao teatro que o notabilizara:

As marcações das peças que para lá fazia, a falta sensível dum director de scena [sic] e ensaiador naquele teatro, o começo da doença de Augusto Rosa que lhe havia de roubar a vida, tudo isto levou a empresa a convidar-me para ensaiador e actor nesta época. (PINHEIRO 1929: 329)

É então o director de cena e ensaiador António Pinheiro que dirige a estreia de Amélia Rey Colaço no teatro, pese embora o facto de esta ser apadrinhada por Augusto Rosa, artisticamente a cabeça da companhia, além de amigo pessoal da família e mentor indiscutível da actriz. Recorda Pinheiro que fora “uma estreia brilhantíssima,

auspiciosa, prenunciadora daquele maleável e notável talento de artista” (PINHEIRO 1929: 333).

António Pinheiro encena, no primeiro ano da companhia – “que eu fui dirigir artisticamente e iniciar” (PINHEIRO 1929: 359) – os espectáculos *Zilda*, *Entre Giestas*, *Sedutores*, *Jerusalém* e *Os Lobos* (PALHINHA 1986: 38). Mas é sobretudo *Entre Giestas*, de Carlos Selvagem, em “terceira ou quarta reposição” (PINHEIRO 1929: 360), o espectáculo que se destaca: “a montagem e o desempenho valorizaram pela primeira vez a peça”.

Cuidando da sua encenação [sic], eu pus nela pormenores, minúcias que a valorisaram extraordinariamente. Ao levantar o pano para o 3º acto, no silêncio daquela sesta quente d’Agosto, enquanto a malta dos ceifeiros dorme, o público rompeu numa vibrante e estrepitosa salva de palmas. (PINHEIRO 1929: 360)

A esta abertura que tanto impressionou se refere também Jaime Victor, escrevendo no *Correio da Manhã* de 10 de Julho de 1921:

O cenário [sic] é de uma propriedade raras vezes excedida e o quadro rústico do último acto, com a junta de bois a comerem o feno e a puxarem o carro com os campónio deitados sobre a palha e o sussurro do campo aquela hora, é dum efeito soberbo de verdade e de impressionismo. (*apud* PINHEIRO 1929: 363)

Jaime Victor acrescenta ainda que Pinheiro, como actor, “marcou um alto lugar”, pois “desde a caracterização à maneira de falar, de comer, de ouvir, de recriminar”, desapareceu sob o rude lavrador (*apud* PINHEIRO 1929: 362), antes de concluir, afirmando que a Pinheiro se deve o triunfo da Companhia Rey Colaço Robles Monteiro.

Quando António Pinheiro volta à companhia em 1928-1929, contribui como encenador para dois de três grandes triunfos: *Brás Cadunha* e *Romance*. Diz Pinheiro relembrando a época:

Foi-me grato à minha sensibilidade de artista e de ensaiador todo o meu trabalho a-dentro da sua [do casal] companhia. Aqui encontrei mais uma vez atenções, carinhos e disciplina não só dos seus dirigentes, como dos seus contratados. (PINHEIRO 1929: 487)

Deste modo, a companhia teatral portuguesa de maior longevidade reconhece o valor do encenador. De duas formas: pela estima emanada do casal empresário e demais

artistas, como reconhece o próprio Pinheiro; e pelo facto de este ser chamado para uma vez mais encenar espectáculos.

Todavia, já antes, a propósito do filme que em 1922 ambos rodavam para a Invicta Film¹⁰⁸, dissera Amélia Rey Colaço que, se Pinheiro se dedicasse exclusivamente ao cinema, a cena portuguesa perdia o seu primeiro ensaiador (*apud* PINHEIRO 1929: 371).

¹⁰⁸ *O Primo Basílio* de Georges Pallu.

CONCLUSÃO

De espírito altruísta e solidário, António Pinheiro promoveu, trabalhou, fundou e lutou pelo associativismo, seguindo os princípios basilares da solidariedade e fraternidade advogados por Auguste Comte e depois por Teófilo Braga em Portugal.

Mudou e ajudou a mudar condições de trabalho da classe teatral, defendeu a memória dos artistas e procurou o bem-estar dos desfavorecidos. Lutou contra a indolência, a vaidade e a ignorância existente na sua classe. Lutou contra os poderes instituídos das empresas teatrais e foi por isso prejudicado, ao mesmo tempo que ajudava os colegas de profissão.

Na bibliografia de Estética e Plástica Teatral contam-se apenas três obras, de um total de quase seis dezenas que não estão escritas em francês. Sendo essencialmente francesa a bibliografia em que se apoia António Pinheiro, entende-se a sua proposta de criação de uma cadeira em que se estude a língua francesa no Conservatório (PINHEIRO / COELHO 1909: 2), demonstrando assim o carácter de pioneiro que António Pinheiro assume no ensino em Portugal.

Pinheiro, que abandonara o curso de Medicina, acaba por absorver as noções de anatomia estudadas, e delas tirar partido para a arte teatral, nomeadamente para a composição de caracteres.

Pelo programa da 5ª cadeira – de que é responsável – deduz-se que, ao estudo da composição do corpo, junta o estudo do Guarda-roupa e acessórios e a sua correcta utilização, terminando a cadeira com estudos de encenação e exercícios de composição de personagens.

O Governo da República decreta a reestruturação do curso de Teatro do Conservatório, fundamentando a mesma em conclusões tiradas pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, dirigida pelo próprio António Pinheiro. Na mesma fundamentação, estão expressas ideias defendidas, não pela Associação, mas sim pelo próprio António Pinheiro, em obras publicadas e anteriormente editadas em periódicos.

Se é verdade que António Pinheiro é, em Portugal, pioneiro no estudo da Estética e Plástica Teatral, não é menos verdade que é com base nas suas reflexões que se organiza o curso da Escola da Arte de Representar.

O Teatro Nacional tem na sua génese rivalidades entre teatros e companhias, desde os tempos do Salitre e do Condes. Houve sempre desacordo quanto à sua

localização. Desacordo quanto ao edifício. Desacordo quanto ao financiamento e gestão, os quais levaram a sucessivas legislações sobre o Teatro Nacional.

António Pinheiro tomou parte na elaboração de dois projectos de reforma para o Teatro Nacional, a abrir e a fechar a 1ª República, e nenhum deles teve como fim a sua aplicação prática.

Os dois projectos defenderam sempre, e em primeiro lugar, os artistas portugueses e a arte dramática portuguesa, pelo bem dos quais Pinheiro sempre lutou combativamente com as suas energias, reflexões e intelecto.

A presidir à inviabilização dos projectos, além de alegada incapacidade financeira do Estado, estiveram motivos que se prenderam com jogos apaixonados de opiniões, de interesses, de animosidades individuais, de indisciplina dos artistas que em nada dignificaram o Teatro Nacional e arte dramática portuguesa. Os resultados destes conflitos não variaram, tendo como tópicos uma imprensa entusiasmada, sucessivos escândalos e um público desinteressado.

Presumivelmente, António Pinheiro não é figura de proa nas reformas do Teatro Nacional D. Maria II pelo facto de que, na 1ª República, o mesmo teatro não foi alvo de qualquer reforma na sua estrutura. De decreto em decreto, o Teatro Nacional viveu de escândalos e de pequenas reestruturações, até ao ponto em que cessou a actividade, espelho de um país que vivia em constantes convulsões.

A individualidade dos artistas, tão susceptível no seu *Eu* artístico, para citar Pinheiro uma vez mais (PINHEIRO 1909: 36), só permitiria que a casa fosse arrumada com base numa ditadura e com uma companhia que conseguiria recolocar o Nacional na rota do público de teatro. António Pinheiro, para este segundo aspecto, dará a sua contribuição.

António Pinheiro identifica-se com o Naturalismo que Antoine e Stanislavski definiram para a arte do teatro e que tudo fizeram para o colocar em cena. Homem do tempo em que nasceu, filho de uma Monarquia agonizante e republicano convicto, assume um papel de missionário no teatro português.

Como tal, e não deixando de tirar partido da sua tripla visão de actor formado, amador dramático e actor ambulante de uma outra realidade, contribui para a evolução da prática teatral portuguesa, nos anos primeiros do século XX, bem como durante a 1ª República.

Sublinhados estes factos, torna-se impossível não concluir que António Pinheiro é uma figura incontornável no Teatro Português do século XX. Pelo associativismo,

pela reforma do curso de Teatro, pelas reformas que tentou implementar no Teatro Nacional D. Maria II, pela sua acção como artista.

A nosso ver, a acção de António Pinheiro condensa-se na palavra Pedagogia, não sendo apenas o Ensino que reformulou que o demonstra. Toda a sua acção foi pedagógica, procurando – e deixando de legado – a disciplina, a elevação moral, a seriedade e o profissionalismo no trabalho dos artistas de Teatro.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE ANTÓNIO PINHEIRO

PINHEIRO, António

- 1909 *Theatro Portuguez: Arte e Artistas*. Lisboa: Tipografia do Archivo Teatral.
- 1911 *Operetta Portuguesa*. Lisboa: António Pinheiro.
- 1912 *Ossos do Ofício....* Lisboa: Livraria Bordalo.
- 1913 “A Marcação” in *Theatralia* Nº 1, pp. 19-24.
- 1924 *Coisas da Vida....* Lisboa: J. Rodrigues & Ca.
- 1926 *Estética e Plástica Teatral Volume I*. Lisboa: Tipografia Costa Sanches.
- 1929 *Contos Largos....* Lisboa: Tipografia Costa Sanches.

PINHEIRO, António; COELHO, José Simões

- 1909 *O Teatro Português na Actualidade*. Lisboa: Casa Progresso.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

I – Teoria e Crítica de Teatro

ARISTÓTELES

- 2007 *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BORIE, Monique / ROUGEMENT, Martine de / SCHERER, Jacques

- 2004 *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DIDEROT, Denis

- 1993 *Paradoxo Sobre o Actor*. Lisboa: Hiena Editora.

GUINSBURG, J. / FARIA, João Roberto / LIMA, Mariangela Alves de (coord.)

- 2006 *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.

MENEZES, Teresa

- 2006 *Ibsen e o Novo Sujeito da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva.

MOUSSINAC, León

- 1972 *História do Teatro das Origens aos Nossos Dias*. Amadora: Livraria Bertrand.

PAVIS, Patrice

- 2004 “De Onde Vem e Para Onde Vai a Encenação” in *Sinais de Cena* Nº2, pp. 59-68.
- SOLMER, Antonino (dir.)
- 2003 *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates.
- STANISLAVSKY, Constantin
- 2008 *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 2008 *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VASQUES, Eugénia
- 2003 *Teatro*. Lisboa: Quimera.

II – História de Portugal

- ANICA, Arnaldo Casimiro
- 2000 *Toponímia de Tavira*. Tavira: Câmara Municipal de Tavira.
- CABRAL, Manuel Villaverde
- 1979 *Portugal na Alvorada do Século XX*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- CHAGAS, Ofir
- 2004 *Tavira Memórias de Uma Cidade*. Tavira: Ofir Chagas.
- FREIRE, João
- 2006 “Um Olhar Sociológico Sobre o Associativismo: O Clássico e o Contemporâneo” in VENTURA 2006, pp. 15-22.
- MARQUES, A. H. de
- 2010 *A Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora.
- MARREIROS, Glória Maria
- 2000 *Quem Foi Quem? 200 Algarvios do séc. XX*. Lisboa: Colibri.
- MÓNICA, Maria Filomena
- 1984 *O Movimento Socialista em Portugal (1875-1934)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda; Instituto de Estudos Para o Desenvolvimento.
- NORTON, José
- 2004 *Pina Manique*. Lisboa: Bertrand Editora.
- PROENÇA, Maria Cândida
- 2010 “A Educação” in ROSAS / ROLLO, pp. 169-185.
- RAMOS, Rui
- 2001 *História de Portugal : A Segunda Fundação*. Lisboa: Editorial Estampa.
- REIS, Carlos (dir.)

- 1999 *História da Literatura Portuguesa 5º Vol: O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Editorial Verbo.
- RODRIGUES, António Simões (coord.)
- 1994 *História de Portugal em Datas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ROSAS, Fernando / BRITO, J. M. Brandão de (dir.)
- 1995 *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ROSAS, Fernando / ROLLO, Maria Fernanda
- 2010 *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China.
- SAMARA, Maria Alice / BAPTISTA, Tiago
- 2009 *Os Cartazes na Primeira República*. Lisboa: Tinta-da-China.
- TORGAL, Luís Reis; ROQUE, João Lourenço
- 1998 *História de Portugal : O Liberalismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- VENTURA, Maria da Graça A. Mateus
- 2006 *O Associativismo. Das Confrarias e Irmandades aos Movimentos Sociais Contemporâneos*. Lisboa: Colibri; Instituto de Cultura Ibero-Atlântica.

III – Teatro em Portugal

Anon

- 1888 *Conservatorio Real de Lisboa – Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887 e Regulamento de 6 de Dezembro de 1888*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- 1900 *Ensino Artístico – Legislação Programas Regulamentos Estatística*. Lisboa: s/e.
- 1905 *Leis Fundamentaes e Geraes da Caixa de Socorros dos Artistas do Theatro D. Amélia*. Lisboa: Theatro D. Amélia.
- 1908a *Estatutos da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- 1908b *Estatutos da Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- 1909 *Annuario da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos 1908*. Lisboa: Typographia do Archivo Theatral.
- 1910 *Annuario da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos 1909*. Lisboa: Typographia Leiria.
- 1911a *Annuario da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos 1910*. Lisboa: Typographia do Commercio.

- 1911b *Instituição da Escola da Arte de Representar*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- 1913 *Programas – Sinopses da Escola da Arte de Representar*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- 1918 *Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar.
- 1927 *Estatutos do Grémio dos Artistas Teatrais (Sindicato Profissional)*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.
- 1930 *Reorganização do Conservatório Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- 1979 *A Companhia Rosas & Brasão 1880-1898*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- 1995 *Almeida Garrett – Correspondência Inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

AA.VV.

- 1945 *As Bodas de Ouro do São Luiz*. Lisboa: Editorial Ática.
- 1992 *Actas das I Jornadas de História de Tavira*. Tavira: Clube de Tavira.
- 1988 *Conservatório Nacional – 150 Anos de Ensino do Teatro*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

ABRANCHES, Aura

- 1947 *Memórias de Adelina Abranches*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade.

BARATA, José Oliveira

- 1991 *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

BASTOS, António de Sousa

- 1895 *Coisas de Theatro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- 1994 *Dicionário do Theatro Portuguez*. Coimbra: Minerva.

BASTOS, Glória / VASCONCELOS, Ana Isabel

- 2004 *O Teatro em Lisboa no Tempo da Primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

BRAGA, Teophilo

- 1871 *Historia do Theatro Portuguez*. Porto: Imprensa Portugueza.

BRAZÃO, Filho; Eduardo

- 1923 *Memórias de Eduardo Brazão: Compiladas Por Seu Filho*. Lisboa: Empresa da Revista de Teatro.

CABRAL, Álvaro

1904 “António Pinheiro” in *O Grande Elias* N° 42, pp. 1-2.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da / ANASTÁCIO, Vanda

2005 *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

CÉSAR, Oldemiro; JÚNIOR, Rocha

1914 *O Teatro em Fralda*. Lisboa: Livraria Ventura Abrantes.

COELHO, José Simões

1923 *Interpretação do Teatro Moderno*. Lisboa: s/e.

CRUZ, Duarte Ivo

1988 “Estudo do Ensino de Teatro de Garrett a 1970” in *Conservatório Nacional – 150 Anos de Ensino do Teatro* (AAVV 1988), pp.59-64.

DANTAS, Júlio (dir.)

1914 *Escola da Arte de Representar – Relatório do Director – Ano Lectivo de 1912-1913*. Lisboa: Imprensa Nacional.

1915 *Escola da Arte de Representar – Relatório do Director – Ano Lectivo de 1913-1914*. Lisboa: Imprensa Nacional.

1916 *Escola da Arte de Representar – Relatório do Director – Ano Lectivo de 1914-1915*. Lisboa: Imprensa Nacional.

FARROBO, Conde de [Joaquim Pedro Quintela]

1849 *Relatório do Conservatório Real de Lisboa e Inspeção Geral dos Theatros Apresentado ao Governo de Sua Magestade em 31 de Dezembro de 1849*. Lisboa: Imprensa Nacional.

FIGUEIREDO, Romualdo

1904 *Alguma Coisa Sobre o Theatro Portuguez*. Lisboa: Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.

FLORINDO, João M. A.

2010 *Ester Leão Uma Actriz da República*. Lisboa: Ramiro Leão.

GARCIA, Emygdio

1909 *Conferência*. Lisboa: Livraria Maia.

GONÇALVES, Santos

1895 *Loisas de Theatro*. Lisboa: Livraria Arnaldo Bordalo.

LAGE, Francisco

1913 *Theatralia N°1*. Lisboa: Escola da arte de Representar

LARANJEIRA, Manuel

1985 *Às Feras*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

MADUREIRA, Joaquim

1905 *Impressões de Theatro*. Lisboa: Ferreira & Oliveira.

MATOS-CRUZ, José de

2000 *O Cais do Olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

MELLA, Fernanda.

1988 “Os Primeiros 15 Anos de Vida do Conservatório” in *Conservatório Nacional – 150 Anos de Ensino do Teatro* (AAVV 1988), pp. 49-52.

MENDONÇA, Henrique Lopes de

1901 *A Crise do Theatro Portuguez*. Lisboa: Empreza Editora do Almanach Palhares.

PALHINHA, Margarida (coord.)

1986 *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

1989 *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974) Correspondência*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

PALMEIRIM, Luiz Augusto

1883 *Memoria Acerca do Ensino das Artes Scenicas e com Especialidade da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional.

REBELLO, Luiz Francisco

1968 *História do Teatro Português*. Lisboa: Europa-América.

1985 “Introdução ao Teatro de Manuel Laranjeira” in LARANJEIRA, pp. 9-34.

1987 “Garrett e a reforma do Teatro” in *Conservatório Nacional – 150 Anos de Ensino do Teatro* (AAVV.), pp. 37-43.

2010 *Três Espelhos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SANTOS, António Rodrigues

1992 “Teatro em Tavira – Recordações de um Espectador” in *Actas das I Jornadas de História de Tavira* (AAVV 1992), pp. 34-38.

SANTOS, Carlos

1950 *Cinquenta Anos de Teatro*. Lisboa: Editorial Notícias.

SCHWALBACH, Eduardo (Dir.)

- 1902 *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. Lisboa: Conservatório Real de Lisboa.
- SCHWALBACH, Eduardo
- 1944 *À Lareira do Passado: Memórias*. Lisboa: Eduardo Schwalbach.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos
- 1955 *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II.
- SILVA, Ernesto da
- 1902 *Theatro Livre & Arte Social*. Lisboa: Typographia do Commercio.
- TRISTÃO, Casimiro
- 1919a *Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos*. Lisboa: Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.
- 1919b *Aos Artistas Dramáticos e Empresas Teatraes*. Lisboa: Typografia Costa Sanches.
- VASCONCELOS, Ana Isabel
- 2003 *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

IV – Periódicos

- Acção* (Ed. Armando António Martins de Figueiredo)
11 Dezembro 1941; 22 Janeiro 1942; 5 Março 1942.
- Cinéfilo* (Ed. António Maria Lopes)
20 Junho 1931.
- Diário de Lisboa* (Ed. João Chrysóstomo de Sá)
18 Dezembro 1937.
- Diário da Manhã* (Ed. António da Fonseca)
2 Fevereiro 1939; 3 Março 1943.
- Diário de Notícias* (Ed. Ariosto Saturnino)
28 Outubro 1936; 19 Dezembro 1937; 2 Fevereiro 1939; 12 Junho 1942;
3 Março 1943.
- Grande Elias, O* (Ed. Thomaz Rodrigues Mathias)
14 Julho 1904.
- Ilustração Portuguesa* (Ed. António Maria Lopes)
6 Agosto 1921; 10 Novembro 1919.

Palco, O (E. da Cunha e Sá)

5 Março 1912.

Povo Algarvio (Jaime Bento da Silva)

11 Junho 1942; 21 Junho 1942; 26 Julho 1942.

Século, O (Ed. António Maria Lopes)

2 Fevereiro 1939; 3 Março 1943.

Sinais de Cena (Dir. Maria Helena Serôdio)

Fevereiro 2004; Dezembro 2010.

Theatralia (Ed. Francisco Lage)

Fevereiro 1913.

SITIOGRAFIA

<http://www.esci.ipl.pt>, acedido em 27 Maio 2010.

<http://www.fmsoares.pt>, acedido em 24 Setembro 2011.

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>, acedido em 16 Agosto 2011

<http://gcvf.blogspot.com>, acedido em 15 Abril 2010.

<http://www.jornalavezinha.com>, acedido em 22 Dezembro de 2008.

<http://www.kakadocarmo.com>, acedido em 28 Agosto 2011.

<http://www.ordens.presidencia.pt>, acedido em 10 Novembro 2010.

<http://www.recantodasletras.com.br>, acedido em 15 Junho 2011.

<http://www.teatro-dmaria.pt>, acedido em 14 Junho 2011.

APÊNDICES

APÊNDICE I

QUADRO DE ESPECTÁCULOS – TEATRO AMADOR

1880	Teatro improvisado – casa de familiar, Largo da Graça Nº 17, 2º, Lisboa	O Cura de santa cruz Fraquezas de um Valente O Sacristão da Revista Ressonar Sem Dormir
	Colégio Luso-Brasileiro, Lisboa	Falar Verdade a Mentir (como ponto)
	Teatro Therpsicore, Lisboa	Espertezas de Actor
	Teatro Castilho, Lisboa	A Gravata Branca
	Teatro das Trinas, Lisboa	Um Homem Político
2/5/1886	Teatro Therpsicore, Lisboa	O dente da Baronesa Ciúmes, Amor e Cozinha

APÊNDICE II

QUADRO DE ESPECTÁCULOS – TEATRO PROFISSIONAL

ÉPOCA	EMPRESA	TEATRO	ESPECTÁCULO	FUNÇÃO
1886-1887		Teatro Ginásio	Nobres e Plebeus	Actor
1887-1888	Rosas & Brasão	Teatro Nacional	Assassino de Gonzaga	
1888-1889	Rosas & Brasão	Teatro Nacional		
1889-1890	Rosas & Brasão	Teatro Nacional	Leonor Teles	
1890-1891	Rosas & Brasão	Teatro Nacional	Alcácer Kibir	
1893-1894	Sociedade artística	Vila Franca Mafra Teatro de Santiago, Santiago do Cacém Armazém, Sines Teatro Lethes, Faro Teatro Tavirense,	Paralítico Lenço Branco Mosquitos Por Cordas Suplício de uma Mulher Filhos de Adão Saltimbanco Trapeiros de Paris Estátua de Carne Médico das Crianças	

		Tavira		
1894-1895	Empresa Coelho Ferreira	Teatro D. Afonso, Porto	Surcouf Regimento Brasileiro Pancrácio Corda Bamba	
1895-1896	Empresa de Sousa Bastos e S. Marques	Teatro Príncipe Real, Lisboa		Actor/encenador/dir. de cena
1897-1898	Rosas & Brasão	Teatro Nacional, Lisboa		Actor
1898-1899	Rosas & Brasão	Teatro Nacional, Lisboa	A Estrangeira	
1899-1900	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Lagartixa Viriato Trágico	
1900-1901	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Petrónio Alcácer Kibir O Castelo Histórico Semi-Virgens O Outro Eu A Estrangeira O Salta Pocinhas Degenerados A Sorte Coraly e Companhia	
1901-1902	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Maior Castigo Estrada Nova Mensageiro da Paz Crucificados Zázá A Casa Bonardon	Actor/dir. cena auxiliar
1902-1903	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Fogueiras de S. João Pouca Sorte Blanchette Nelly Rosier	Actor/dir. cena auxiliar
1903-1904	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Magda A Cruz de Esmola Ressureição Severa Nossa Mocidade Torrente Corrida do Facho A Castelã	Actor/dir. cena

1904-1905	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Os Três Anabaptistas A Nossa Mocidade	Actor/dir. cena
1905-1906	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Vénus O Grande Cagliostro Tim Tim Por Tim Tim	Actor
1906-1907	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	As Viagens de Gulliver Rajada Verónica	Actor/dir. cena
1907-1908	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Casa em Ordem O Verdadeiro Rumo	Actor/dir. cena
1908-1909	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	Minha Mulher Noiva Doutro O Rei da Gafanha O Ladrão Os Postiços O Leque	Actor/dir. cena
1909-1910	Rosas & Brasão	Teatro D. Amélia, Lisboa	A Santa Inquisição	Actor/dir. cena
1910-1911		Teatro Apolo	Sol e Sombra Luva Branca Agulha em Palheiro O Fado El-Rei Bamboia XXXV	Actor/encenador
1911-1912	Sociedade artística	Teatro Garrett, Lisboa	Vinte Mil Dollars Sol da Meia Noite	Actor/encenador
1912-1913	Sociedade artística	Teatro Garrett, Lisboa	Segundas Núpcias Álcool O Reposteiro Verde	Actor/dir. cena
1913-1914	Sociedade artística	Teatro Garrett, Lisboa	A Honra Japonesa Uma Lição de Piano	Actor/encenador/dir. cena
1914-1915	Sociedade artística	Teatro Garrett, Lisboa	Os Velhos Triste Viuvinha Peraltas e Sécias	Actor
	Rosas & Brasão	Teatro República, Lisboa	Os Postiços	Marcação
1915-1916		Teatro Garrett,	Virgem Louca Peraltas e Sécias	Actor

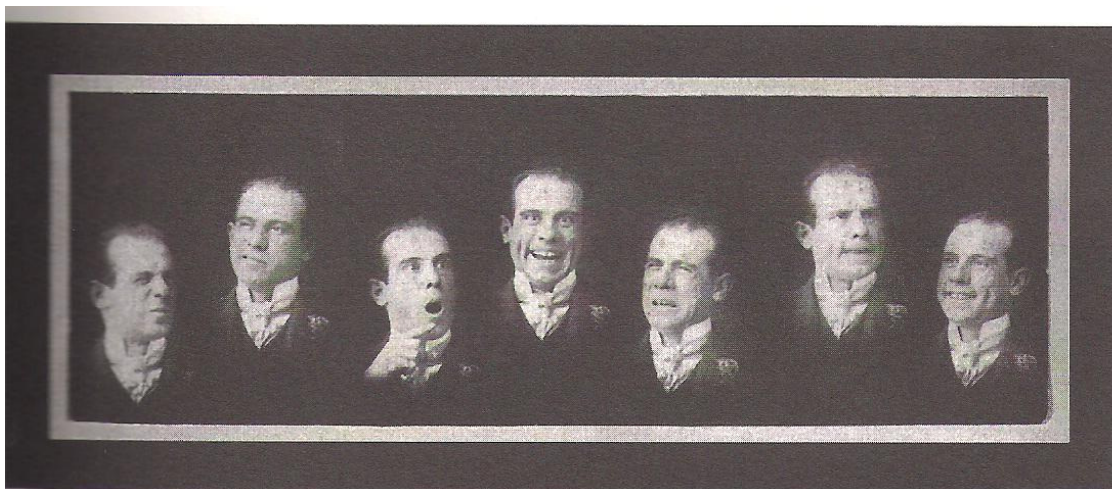
		Lisboa	Os Velhos Vinte Mil Dollars Triste Viuvinha	
1916-1917		Teatro Garrett, Lisboa	Filho Perdido Pedro, o Cruel Novos Apóstolos Vida dum Rapaz Pobre Primeiro Beijo	Actor/encenador
1917-1918	Rosas & Brasão	Teatro República, Lisboa	Marianela	Actor/encenador/dir. cena
1918-1919	Rosas & Brasão	Teatro S. Luiz		
1919-1920	Sociedade Teatral	Teatro Trindade, Lisboa	A Exilada O Mercador de Veneza	Actor/encenador/dir. cena
1920-1921	Samwell Diniz	Teatro Sá da Bandeira, Porto	O Az O Homem Que Assassinou	Director artístico
	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro São Carlos, Lisboa	Zilda Entre Giestas Sedutores	Actor/encenador
1921-1922	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro São Carlos, Lisboa	Jerusalém Os Lobos O Regresso	Actor/encenador
	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro Politeama, Lisboa	Asas Quebradas	Actor/encenador
1923-1924	Lucília Simões-Erico Braga	Teatro São Carlos, Lisboa	A Verdade O Leque O Velho da Horta Duplo Embuste O Pequeno Eyolf Fausto	Actor/encenador
	Lucília Simões-Erico Braga	Teatro Sá da Bandeira, Porto	Fogueiras de São João Salomé O Leque	Actor/encenador
1924-1925	Jorge Grave	Teatro Apolo, Lisboa		Encenador
1925-1926	Sociedade artística	Teatro Garrett, Lisboa	A Miragem As Duas Metades A Severa Melle. Demónio O Amor Vence A Dança da Meia Noite Papillon-O Bom	Encenador/dir. cena

			Rapaz O Antepassado	
1926-1927	Clemente Pinto	Teatro São Carlos, Lisboa	Entre os Lobos	Encenador
1927-1928	Lucília Simões-Erico Braga	Teatro Trindade, Lisboa	Fauteil 47 Perdoai-nos Senhor Rei da Sorte Branco e Preto Popó Diálogos das Duas Mulheres Última Canção A mais Fraca Amor à Antiga Feira do Diabo Auto do Fim de Dia	Encenador
		Teatro Maria Vitória, Lisboa	Grão-de-Bico Pardal Maluco Maria Rita Sopa de Massa 200 Contos Vinho Novo Jorge cadete Coca Bichinhos	Encenador
	Alves da Cunha-Berta de Bívar	Teatro Nacional, Lisboa	Desonestos Marquês de Carriche Cabeleireiro de Senhoras Infante Santo	Encenador
1928-1929	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro Trindade, Lisboa	Braz Cadunha Romance Topaze Castro Auto Pastoril Português Peraltas e Sécias Casas Comigo!	Actor/encenador
	Ester Leão- Alexandre de Azevedo	Teatro Nacional, Lisboa	O Processo de Mary Duncan O Comboio Fantasma A Ameaça Quando Nos Casamos? Chegar a Tempo... O Dominador	Actor/encenador

			O Tigre de Bengala O Outro André	
1929-1930	Ester Leão-Alexandre de Azevedo	Teatro Sá da Bandeira, Porto	Os Maus Pastores	Actor/encenador
1930-1931	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro Nacional, Lisboa	Nós Já Não Somos Crianças O Homem Que Assassinou Carnaval Auto da Barca do Inferno Farsa do Velho da Horta O Diabo em Casa O Festim de Baltazar Amor de Perdição A triste Viuvinha A Conspiradora	Actor/encenador
1931-1932	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro Nacional, Lisboa	Leonor Teles A Severa 1808 (Junot) Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela Filodemo A Ceia dos Cardeais	Actor/encenador
1932-1933	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro Nacional, Lisboa	Frei Luís de Sousa Fascinação O Tio Simplício Guerras de Alecrim e Manjerona Assembleia ou Partida Seja feita a Sua Vontade D. Sebastião	Actor/encenador
1939	Rey Colaço Robles Monteiro	Teatro Nacional, Lisboa	O Alfageme de Santarém	Encenador
1939	Companhia Teatral Portuguesa	Teatro Avenida, Lisboa	O Sacrificado Maria Madalena A Vida é Assim Consciência Faustino, Lda. Capicua	Encenador

			Pai Simão O Milionário Vagabundo	
1940	Companhia Teatral Portuguesa	Teatro Avenida, Lisboa	Lua de Fel Colombina e o Telefone O Carro do Jacinto A Hora do Dinheiro O Cúmplice Gente Bem Quero Viver!	Encenador

ANEXOS



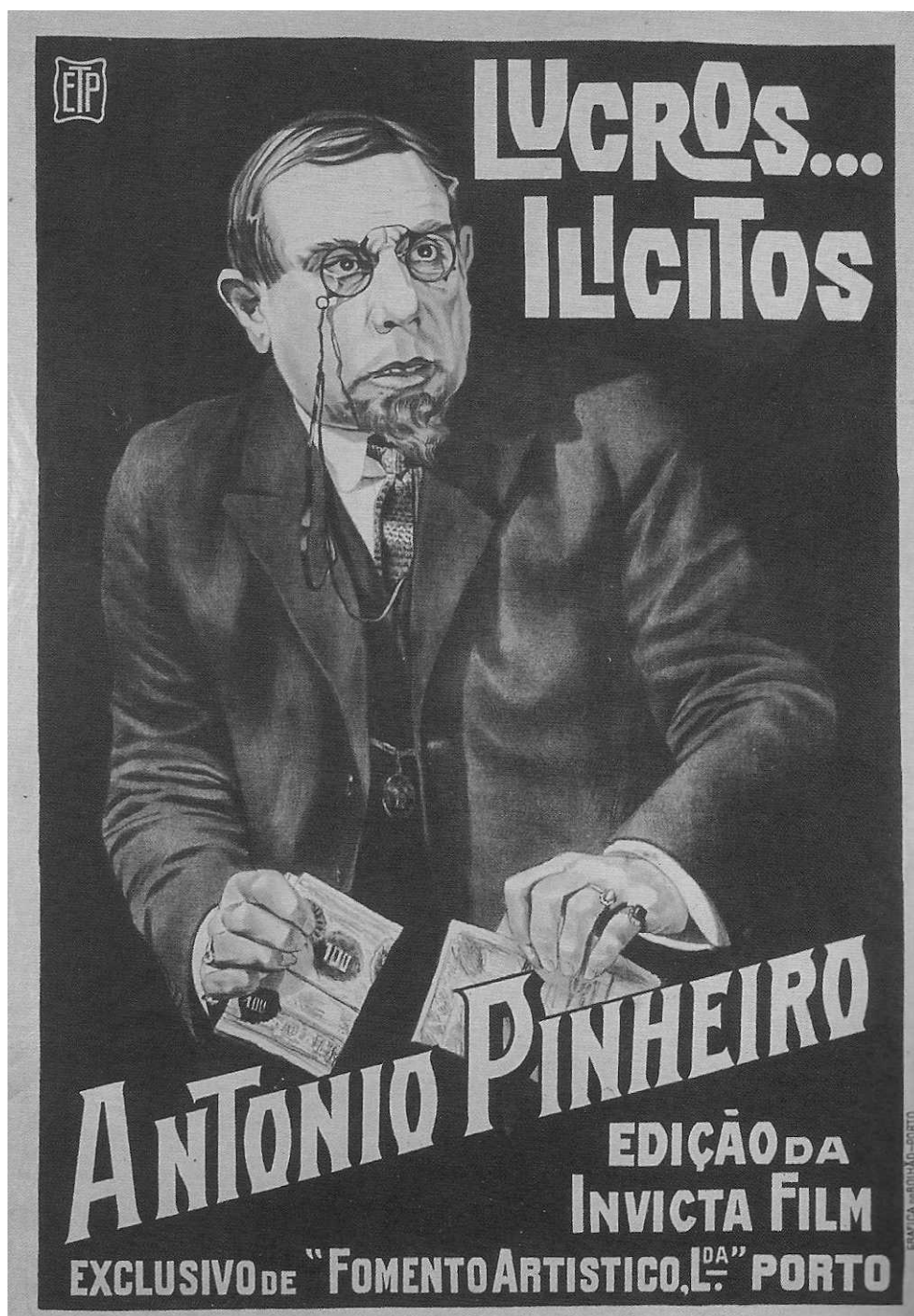
ANEXO I: António Pinheiro. Fonte: *Sinais de Cena* Nº 14, Dezembro 2010.



ANEXO II: António Pinheiro. Fonte: *Cinéfilo* Nº 149, Junho 1931.

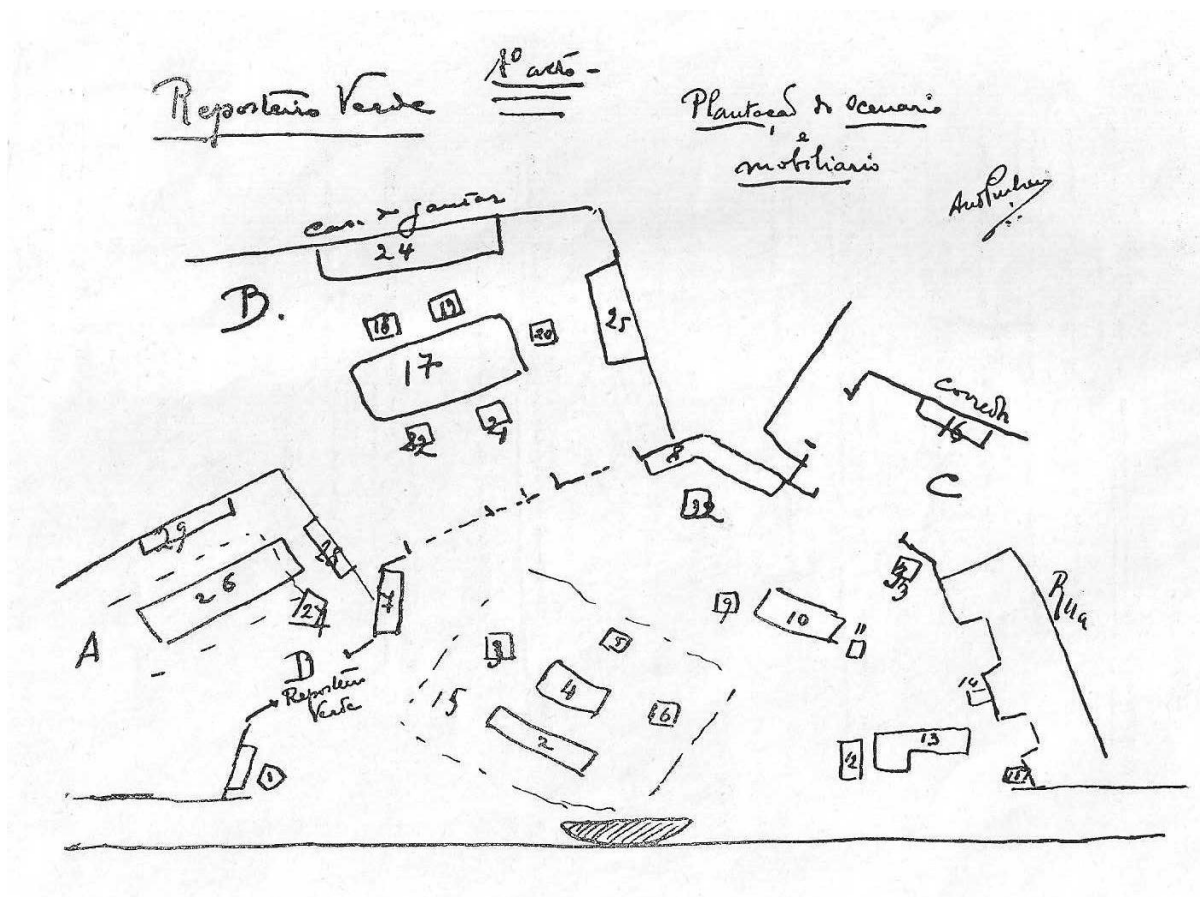


ANEXO III: António Pinheiro no papel de San Vito, em *Viriato Trágico*. Fonte: *Ilustração Portuguesa* Nº 151, Janeiro 1909.



ANEXO IV: António Pinheiro no papel de Charles Gold, no filme *Lucros... Ilícitos*.

Fonte: SAMARA / BAPTISTA 2009.



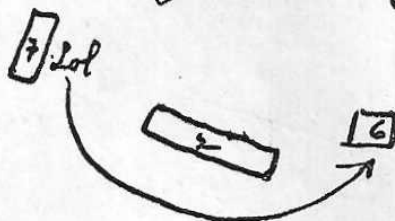
ANEXO V: Página actual e seguintes. Marcação de António Pinheiro de Reposteiro Verde. Fonte: *Theatralia* Nº 1, Fevereiro 1913.

(68)

passado meu amigo - Lolotte vai pra
a porta de c/ an'tha m'm
criseis no movimento 7 - Barra
das ven as lado inferior do
piano¹³, cotas as publicas.

(69)

E' verdadeira, Poy não leva - Lolotte vindo
pela frente junto do fanteil 6.

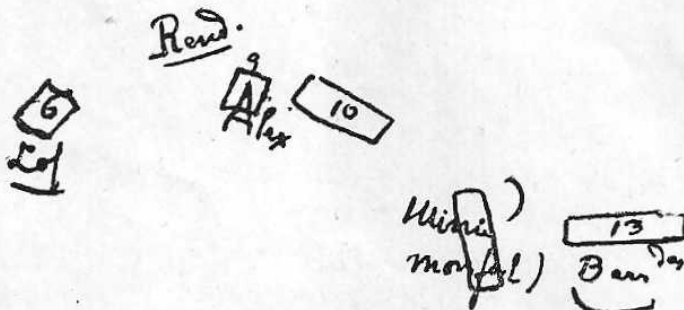


(70)

Eu não leva a Uivini - Monfaliu
sucruta a rubrica.

(71)

no canto) - 1º Criado vindo lado
D.^{to}, apresenta C, e apresenta
canto porta F



(72)

D. Miguel de Boronha - Alex levanta-se
e volta-se para o I^o - Para o piano -
Monf lev.

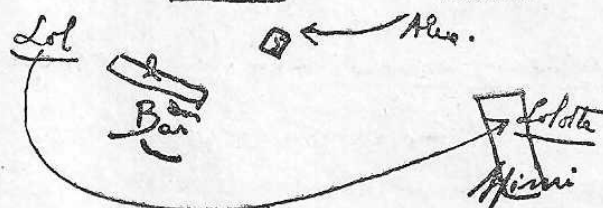
(73)

Oh! Que malandro! - Bar^{do} a um mori-
mento bem pronunciado lutando pela
rua das costas do sofá e



(74)

Fircha-the dit^o vagamente - Chere vindo a
c. 5^o. Lolote vai a Mimi.



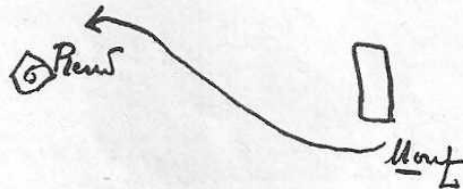
1^a Creada afasta o reposteiro da
porta D, deixando bem ver o qua-
driluminado, apaga a luz, dando
a volta ao interruptor e sai porta
I^o para a D.^o

(75)

Mas você não sabe - Rendufe desce as
faut. 6



(76)
E' de encave . - Monfadin var junto de
Rendufe num pouco sup^o.

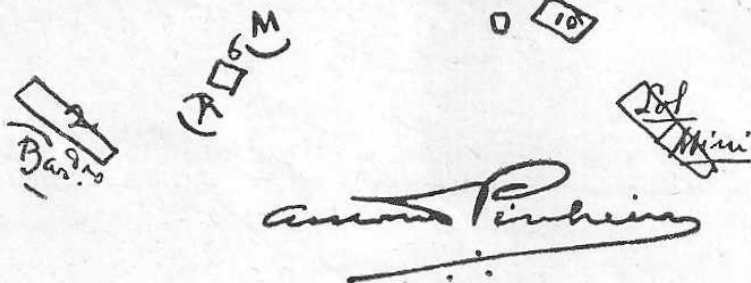


(77)
Estender a mão - Alex. obtendo p^o a porta
 F^o e fazendo um sinal a Bar^{do} su-
 bindo junto da porta F^o e E^o d'ella.

(78)
Tras salva g^o elle - Rend^o diz a phrase a
Mont.

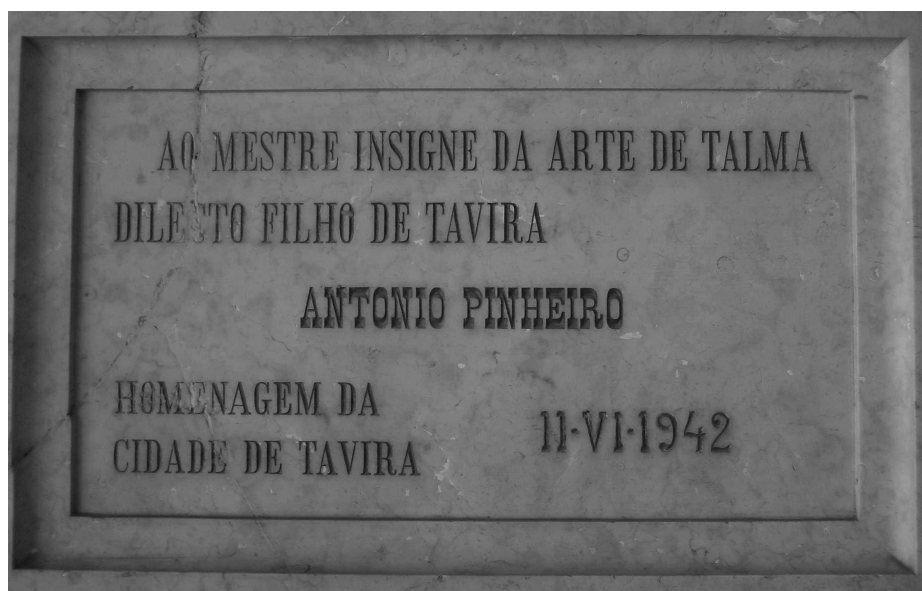
(79)
Julgava o em Paris - Bar^{do} encostado ao re-
 fo' 2, frente ao publico, com os braços
 estendidos no bordo sup^o d'arte. d.
Rendufe e Mont. voltados p^o o F^o.
Solotto e Minni - sent. nos bancos do
 piano 13.

✓
Alex. ← S. Miguel





ANEXO VI: Teatro António Pinheiro, Tavira, Anos 40. Cortesia da Família Andrade.



ANEXO VII: Placa de homenagem a António Pinheiro, Teatro António Pinheiro. Foto do autor.